

الدستور الدائم والتراث الشعبي

الدكتور عبد الحميد يونس

السنين ، وبمصمم فيها بأعرافه وتقاليده ، التي صهرها الجارب ، وعمقتها المثل والأهداف والقيم ، التي جعلت له مكانا طاهرا في التاريخ وفي الحضارة .

التراث الشعبي

وليس هناك أقوى من التراث الشعبي في تدعيم العلاقة بين الأفراد والوحدات ، وبين المجتمع في صورته الشاملة ، ذلك لأن ميراث الجماعة يقوم على عناصر روحية ومادية ، ولعل الجانب الروحي والمعنوي أقوى وأهم من الجانب المادي . وما أكثر الأعراف والتقاليد التي تحافظ على سلامة الكيان الاجتماعي بأسره ، وتقوى الاحساس بالاسمائية عند الأفراد والوحدات وتدعم الروابط بينها وبين المجموع ، وبسيط الخطى ، وتنسق بين الجهود ، وتخزن الجارب والمعارف ، وتوصل القيم الإنسانية العليا ، في جميع النفوس وجميع الأصوات .

وإذا كنا نسعمل اليوم مصطلح « الثقافة » بالمعنى الخاص ، الذي يمنحها كيفا مميزا ، فإن ذلك لا يمنعنا من الإلحاح على المعنى العام لهذا

لقد مضى الزمن الذي كان التراث الفكري فيه مقصورا على قلة من الناس ، تزعم لنفسها وللآخرين أنها تملكه وحدها ، فهي التي ألفتها ، وهي التي يحق لها أن تفيد منه . ولعل التقدم الذي أصابته المجتمعات الإنسانية ، في تطوير وسائل اكتساب المعرفة وابتكار وسائل جديدة لاتصال الأفراد بعضهم ببعض ، قد محا ذلك التمييز القديم ، بين صفوف متعلمة وكثيرة تفتقر حتى إلى المعارف الأساسية في الحياة . ولقد أعانت الدراسات الإنسانية على تصور أكثر واقعية للكيان الاجتماعي لأية مجموعة مترابطة من الناس في إطار بيئة جغرافية وثقافية محددة .

والشعوب تحس ذاتيتها العامة وينبض وجدانها وكأنه قلب واحد في المواقف التي تتصل بكيانها أو مصيرها ، وتمر بما يشبه لحظة الإشراق عند الأفراد في هذه المواقف العظيمة . وتتذكر المعالم البارزة في تاريخها الثقافي والحضاري ، وتستشعر فضائلها ومزاياها ، وتستحدث التوازن بين الأفراد والوحدات ، من أجل تدعيم الكيان وتأمين المستقبل والشعب المصري يمر في هذه الأيام بفترة ، يقوى فيها إحساسه بالذات العامة ، ويستجمع فيها فضائله ومزاياه ، التي احتفظ بها آلاف

المصطلح ، وهو المعنى الذى لا يجعلها مقصورة على المتعلمين فى المعاهد والكليات ، ولا يجعل اكتسابها محصورا فى وسيلة واحدة هي القراءة والكتابة . ان الثقافة بمعناها المتسع تشمل جميع المعارف والخبرات ، التى يحصلها الانسان - أى انسان - من اطاره الاجتماعى ، بجميع وسائل اكتساب المعرفة ، كالمحاكاة والتجربة والخطأ والتلقين المباشر وغير المباشر ، وهى حظ مشترك بين الجميع ، على اختلاف الاعمار والمهن والبيئات والطبقات . وعلى هذا الاساس تكون الثقافة الشعبية هى المحصلة الكاملة للمعارف والخبرات عند جميع أفراد الشعب ، ويكون التراث الشعبى هو تلك الحلقات الحية ، التى استطاعت البقاء والتطور والنمو ، واستوعبت الأعراف والتقاليد التى تؤكد الانتمائية وتدعم الوحدة الوطنية ، وتجسم المزايا والفضائل والقيم الانسانية العليا فى الوقت نفسه .

وعندما يقوى احساس الشعب بذاته ، وهو يعمل على تسجيل المبادئ الاساسية ، التى يرتضيها لدستوره الدائم ، فانه انما يستخلص المثل والقيم ، التى حافظت على انسانية الشعب على مدى التاريخ ، ويثبت الفضائل والمزايا التى اختص بها بين الجماعات والشعوب . ويعتصم بالأعراف والتقاليد ، التى وصلت بين أفسراده ووحدانه ، على أساس من التكافل والتعاون ، مع الموازنة بين الفرد وبين الجماعة ، وبين الوحدات والهيئات ، التى تقوم من الشعب أو الأمة مقام الجوارح من الكائن الواحد .

ولقد أدى تجاهل بعض المتعلمين فى الأجيال الماضية للتراث الشعبى ووظائفه الحيوية والاجتماعية الى خطاين كبيرين ، كان لهما نتائج وخيمة : الأول أن تلك الاجيال تصورت ، بعد ثورة ١٩١٩ التى دافع بها الشعب عن وجوده واستقلاله ، أن الدستور قالب خارجى يشبه الزى الأوروبى وأنه يستعار من بيئة أخرى، تجهله تمام الجهل . ولا نزال نذكر أن المعارضين لدستور عام ١٩٢٣ كانوا يقولون صراحة أنه



الأول في موضوع الدستور ، سيستخلص المبادئ الأساسية من تجاربه وخبراته ، التي بلورتها ثوراته على مدى التاريخ ، ومن تراثه الشعبي ، الذي استوعب حيلة معارفه ومثله وقيمه وفضائله . وستصبح للعادات والتقاليد ، التي استطاعت البقاء والتطور ، من الدعائم التي يفيد منها الشعب الذي يكبرها في تسجيل دستوره الدائم .

العادات والتقاليد

ولقد صدر الرئيس أنور السادات عن ضمير الشعب وهو يتحدث إليه عن الدستور وما ينبغي أن يكون عليه . وليس أدل على أن مصر تمر بما يشبه لحظة الاشرار عند المتصوفة من احساس الواحد بالكل ، واحساس الكل بالواحد في هذه العبارات التي تجعل ما ينبغي أن يكون مستمدا من التجربة الموصولة للأمة ، ومن الاعتراف الواقعي بأعرافها وتقاليدها . قال الرئيس : « .. وعندنا تجربة ، عندنا تجربة بقالها ١٩ سنة ، ثورة ٢٣ يوليو مرت بتجارب ومحن ، وازمات ، وخرجت منها منتصرة قوية ، بفضل صلابة الشعب عندنا تقاليد مبنية عبر آلاف السنين . عندما قبل كل شيء وفوق كل شيء رسالة الإيمان .. اتعلمنا أن لو أراد البشر كلهم أن يصيبوا أي واحد بشيء لا يريده له الله ما أصابوه أبدا .. اتعلمنا ، بتعلمنا رسالة الإيمان أن أرضينا طيبة وظاهرة وتستحق منا أن أحنا نحيا ونقدسها وندافع عنها وتتفاني فيها .. اتعلمنا أيضا أن بتجتاح العالم النهارده موجات تحت اسم العلم جرفت شعوب الى مادية رهيبه ضاعت فيها القيم وضاعت فيها الأخلاق ، احنا مانقدرش نعيش من غير قيم ولا أخلاق ، لأن دا الإيمان في ديننا .. »

عاوز واحنا بنحط الدستور - واصلكو انتو الى حتكلفوا بوضع الدستور زى ما حقول لكم دلوقتي - عايز واحنا بنحط الدستور نرجع للقرية أصلنا ونعرف ان فيه « عيب » لأن في القرية

« ثوب فضفاض » ، أى أنه أكبر من أن تفيد منه الأمة ، ونسى أولئك وهؤلاء أن الشعب المصرى ، كغيره من الشعوب ، انما عاش تاريخه كله على طوله ، وتعدد أحداثه ، وهو يعتصم بهادى أساسية تصون وجوده وتقوى الاحساس بالانتمائية عند كل فرد من أفراده ، وتحافظ على القيم الانسانية العليا ، وما نريد أن نستعيد علاقة الشعب المصرى ببزوغ فجر الضمير الانسانى وما نريد أن نستعيد الانتفاضات المتكررة ، التي قام بها شعب مصر ، منذ العصور القديمة الموعلة في القدم . أما الخطأ الثانى الذى تورط فيه بعض المتعلمين من الاجيال الماضية فهو استعلاؤهم على اتراث الشعب واحتقارهم لأعرافه وتقاليدهم ، وتصورهم أن صفة الشعبية تعنى انتسفل والهبوط ، وتدل على شارة من شارات التخلف والجمود . وليس من شك فى أن هؤلاء قد خضعوا عن غير وعى منهم فى الغالب لما أراد الاستعمارىون بثه فى النفوس من موازنة خاطئة بين شرق وغرب .. بين سلوك وسلوك ، أو بتعبير أدق بين ثقافة وثقافة . وفاتهم أن المجتمع نفسه يختبر العادات والتقاليد بلا انقطاع ، كما أن ثقافة الشعب تتسم بالمرونة بحيث تنفض عنها ما لم يعد صالحا ، وتعديل ما يصلح للتعديل ، وتضيف ما تحس بالحاجة المتجددة اليه . وليست العادات والتقاليد شارة جمود ، ولا علامة انحطاط ، ولكنها تقوم بوظائف حيوية واجتماعية ، تدعيما للأواصر وصيانة للقيم ، واختزاناً للمعارف والتجارب ، وحماية للوجود ودفاعاً عن الاستقلال .

ومن دلائل التوفيق أن الدعوة الى وضع دستور دائم لشعب مصر تجيء فى وقت ، تقدمت فيه الدراسات الانسانية بصفة عامة ، والدراسات الاجتماعية بصفة خاصة ، بل ان المباحث القانونية قد أصبحت فى هذه الايام ، تسير على منهج العمل الميدانى ، الذى يستشف القواعد والعلاقات من سلوك الافراد والوحدات . وليس من شك فى أن الشعب ، باعتباره صاحب الحق

هناك علمونا لما نشأنا ان فيه حاجة اسـهـها العيب .

نعرف ان فيه حدود ، نعرف ان فيه حدود لكن شئ مهيش سايبه ، موش كل شئ سايب ، ابدا ، نعرف اننا كلنا لما بتبقى العيلة فى القرية رب الاميلة فيها راجل حازم ، بتبقى العيلة محتومة فى القرية ، بنعرف كمان ان القرية بتبقى كلها روح واحدة ، لما بيحصل ميتم ياجلوا افرح علشان ما يسه موش الزغاريد التانيين وبنعرف ان يوم ما بيحتاج واحد علشان يحوت ارضه يقوم زميله يودى بهايه وخراته ويروح يشتغل وياه ويساعده .

عايز الدستور يتفصل على كده مش للقرية . لا ، انا عايزه يتفصل علشان مصر كلها تبقى قرية واحدة فى هذا الشهر . مقيش مكان لا للعب ولا للتسييد . القيم ، الوفاء ، لازم الوفاء . كل من يودى لهذا البلد خدمة لازم ترد له بؤفا . وكل ما يسى الى هذا البلد لازم يعامل . . .

وهذا الاكبار من شأن التجربة الشعبية والعادات والتقاليد الشعبية انما يصدر عن الوحدة المتكاملة التى احتفظ بها الشعب حماية لوجوده وهى وحدة تدعمها اعراف وتقاليد اقوى من كل قانون وضعى ، ذلك لأنها تقوم بوظيفتين حيويتين ، هما حماية الوجود ومسايرة التطور ، وفيهما توازن دقيق بين الثبات من ناحية والتغير المستمر بفضل التقدم وما يشمره من ابتكار وتجديد من ناحية أخرى . والمبادئ الأساسية ، التى يقوم بها الدستور ، هى التى تعترف بشخصية الفرد وانسانيته وتؤكد انتماءه لمجتمعه الكبير ، وتبرز ملامح الامة وأبعادها الحضارية والثقافية . وفيها من الضوابط فى الأوامر والنواهي ما يضبط الخطى ، وينظم العلاقات ، ويحدد أسس المعاملات وهى تتجاوز الجوانب المادية ، الى الناحية النفسية والروحية لأنها تستوعب مراسيم وتعايير ، تجعل المشاركة الوجدانية اقوى وأثبت من أى صورة من صور التعامل المادى الخالص .

وليس هناك مبالغة ما فى تكرار القول بأن الشعب يمر فى هذه الأيام بلحظة اشراق ، ذلك لأنه يواجه معركة مصير ، تجعله شخصا واحدا فى الدفاع عن الحمى ، ويواجه فى الوقت نفسه موقفا يتطلب منه أن يعيد توجيه خطواته على طريق التقدم ، وكل من الموقفين يجعل الشعب قوى الاحساس بذاتيته العامة ، ويجعله حديد البصر ، قادرا على التمييز بين من هم معه ومن هم عليه .

ولا بد من أن نتذكر ، ونحن نستخلص المبادئ الأساسية التى يتضمنها دستور دائم أن الاعراف والتقاليد ليست ولا يمكن أن تكون عائقا فى وجه التقدم وهذا يستتبع بالضرورة أن نواجه الكيان الاجتماعى مواجهة واقعية ، مبراة من الهوى والانحراف والمبالغة . ولو فعلنا ذلك لاستطعنا أن نميز بين العادات والتقاليد التى تستطيع البقاء وتلك التى حكم عليها المجتمع نفسه بالانزواء ، حتى يسقطها عن كيانها . وسنصبح قادرين أيضا على التمييز بين البقايا والرواسب التى فقدت وظائفها وأصبحت كالندبة الاثرية فى الأجسام وبين العادات والتقاليد الحية الفعالة المؤكدة للروابط والمؤصلة للقيم . . . انها تدفع الى التقدم وتستوعب الجديد الصالح القادر على البقاء وتفيد من الروافد الثقافية ، وتمثل العناصر الجديدة كتمثل الغذاء بلا جمود وبلا تعصب لا جدوى منه .

والمختصصون فى التراث الشعبى يضعون خبرتهم وتنانج دراساتهم وكل ملاحظاتهم فى خدمة الشعب ، الذى نجموا منه ، ووقفوا جهودهم على تسجيل معارفه وخبراته ومثله وقيمه وسائر ضروب سلوكه ، وما ينشعب اليه من وحدات . وهم يسجلون أن هذه المرحلة تختلف عن المراحل السابقة فى التعرف الواقعى الصحيح على تراث الشعب . ولم يبق أحد يستطيع أن يتجاهل الثقافة الشعبية وما لها من أصالة ، وما تستوعبه من أبعاد حضارية ، وما تجسسه من قيم وأهداف انسانية . « د . عبد الحميد يونس »

الفنون الشعبية في مصر

والخطة
المقترحة
لرعايتها..
والنهوض بها



الدكتور عبد المولى صدوق

يعد الدكتور عبد الرزاق صدقي من أبرز الرواد الذين غنوا بالتراث الشعبي، وإليه يعود الفضل في إرساء دعائم المتحف الزراعي، الذي أصبح من المتاحف النموذجية النوعية في العالم، ولم تشغله المناصب العامة التي تولاها في مصر والخارج عن متابعة العناية بالتراث الشعبي بصفة عامة، والفنون الشعبية بصفة خاصة.

وفي كل منصب من هذه المناصب كان يتجه إلى الفنون الشعبية بالدعوة والاقتراح والتشجيع. وله دراسات في هذا المجال تدل على سعة اطلاعه وتخصصه.

والمرحور يذكر محاضراته القيمة التي ألقاها بمتحف الفن الحديث سنة ١٩٥٥ وفي مؤتمر الفنون الشعبية الذي نظّمته وزارة التربية والتعليم عام ١٩٦٩.

وفي مقر اتحاد أساتذة الفنون عام ١٩٧١. والتقرير الذي تنشره مجلة الفنون الشعبية في هذا العدد حصيلة خبرة ودراسة وتخصص.

للتعويض به عما تحسه من فقدان هذا العنصر الجمالي في حياتها المادية المتعجلة.

وهكذا تكون حالة كل أمة تفقد تراثها من الفن الشعبي فانه مهما يكن من ثرائها وعظمتها الصناعية تحس في نفسها الضياع لفقدانها الجذور التي هي لكل أمة منبع الحياة للخالدين ومصدر الوحي للملمحين.

كان الفن مصاحبا للإنسانية منذ نشأتها، فليسنا نعرف زمنا معيناً من الأزمنة حتى في أعماق التاريخ السحيقة، كانت حياة الإنسان فيه خلوا من الفن في صورته المتعددة المنة. فالحياء والفن كانا متلازمين دائماً بحيث لا تكاد نتصور حياة بلا فن. بل أكثر من ذلك وأهم أن الفن كان جزءاً من حياة الإنسان اليومية يعينه في صراعه من أجل البقاء، ولم يكن بطبيعة الحال يسمى فناً، فقد كان جزءاً من نسيج حياته فنجد الإنسان البدائي الذي كان يأوي إلى الكهوف في الجبال لتجنيبه من غوائل الجو والوحوش، يغطي جدران كهوفه بالرسوم الرائعة للحيوانات والبشر، وكانت هذه الرسوم عنده من وسائل السحر للوقاية من أعدائه، أو لتمكينه من اقتناص فريسته، وبالجملة كانت فنونه تعبيراً فصيحا عن معتقداته الوسيطة مع فكره وأحاسيسه على مر الزمن.

هذا من الناحية العقائدية ولكن إلى جانب ذلك كانت هناك الحاسة الجمالية عند الإنسان ولم يقتنع الإنسان البدائي بأن يكون سلاحه في الصيد والقتال قاطعاً ماضياً فحسب بل عمل كذلك على أن يكون جميلاً وكان هذا هو الشأن بالنسبة لأوعية الطعام والسلال وكافة الأدوات التي كان

يدعوني إلى تكرار الكتابة عن الفنون الشعبية في مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها أني أحببت الفن الشعبي بكل كياني وامتلاً به وجداني منذ الصغر بفطرتي وطبيعة نشأتي في أعماق القاهرة في حي تنبض الحياة فيه بشتي ألوان الفنون الشعبية في الصاغة والنحاسين وخان الخليلي والخيمية والموالد والمواكب وفي حلقات الذكر ومجالس الغناء وليالي المواويل وغيرها وغيرها، كما كان لي شرف الاندماج العملي في أعمال فنية شعبية سواء وحدي أو مع زملاء أفاضل منذ أكثر من ثلاثين عاماً، ولكن المسرح لم يكن معداً بعد ولم يكن يهتم بالفنون الشعبية إلا نفر قليل ليسوا من ذوي النفوذ أو المال.

ثم اشتغلت بالزراعة وخدمة أهل الزراعة فعاشرت الريفيين واندججت في حياة الريف وأحسست بعمق الفن الريفي بكل نواحيه ولاشك أن بلاداً مثل بلادنا الزراعية العريقة في الزراعة لابد وأن يكون فيها الشعب أبعد هذه الفنون عراقة وأعمقها أصالة. ثم سافرت إلى الكثير من بلاد العالم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وأدركت شأن الفنون الشعبية في كل منها ومدى انتشارها وأثر المدنية والثورة الصناعية المتوقع على انكماش هذه الفنون وتدهورها وكيف هبت بعض البلاد في وجه هذا الخطر فعملت في إصرار على وضع التخطيط اللازم لانقاذ فنونها الشعبية وضمان ازدهارها. فلم تكسب فقط استعادة تراثها ومناطق فخارها مصدر القيم الروحية في حياتها بل أفادت فوق ذلك أن أصبحت هذه الفنون تدر عليها الملايين من الجنيهاً سنوياً في تصدير منتجاتها التي تهاوتت عليها البلاد الصناعية الغنية.



نلاحظه في هذه الفنون في بلدان مختلفة من العالم ترتقى الحياة في بعض القرى وتتطور لتصبح مدنا صغيرة فمدنا كبيرة ويستمر الفن في صميمها ولكنه يتفاعل مع بيئته الجديدة ، فيكون الفن الشعبي ، وكل هذه حلقات من سلسلة متصلة من النشاط الفني للمجموعة الشعبية بدائية كانت أم ريفية أم حضرية ، والتي تنعكس في مرآته نزعات هذا الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية ايجابية كانت أم سلبية ، ابتكارية كانت أم تقليدية ، كما كانت له سماته التي تنبع من أعماق احساسه وانفعالاته ، وصدى لبيئته وتقاليده على مر الزمن .

والفنان الشعبي اجتماعي بطبيعة بيئته ، واسلوبه الشعبي ، فهو يعيش ويعمل في جماعات سواء في الحقل أو القرية أو المدينة ، ولذلك يقلب على فنه الاحساس الجماعي ، فقلما نجد في انتاجه الفني تعبيراً عن أفكار فردية ، وهو حين يتكرر يشبع غريزته الفنية ولا يطرق الا الموضوعات التي يعرفها معرفة تامة ، والتي تتجاوب مع احتياجات المجتمع الذي يعيش وسطه .

ومن أهم مميزات الفنان الشعبي أنه محافظ .

يستعملها في حياته اليومية ، اذ حاول أن يجعل من كل ما يحيط به شيئاً جميلاً ، وهكذا كانت نشأة ما أسميناه بالفن البدائي ، وعندما تحكم الانسان البدائي في بيئته واستأنس الحيوانات ومارس الرعى تجلت لنا رسومه الرائعة عن هذه الحيوانات والطيور بقطعانها وأشكالها المتنوعة الصور .

ثم عرف الانسان الزراعة وبدأ لأول مرة يعرف الاستقرار وكان تأثره بالبيئة والحياة الريفية عميقاً للغاية ، انعكس في تعبيرات فنية وكان الفن الريفي ، ولم يكن هذا غريباً فان طبيعة العمل الزراعي خير معين على نشأة هذا الفن . فالزراعة موسمية لا تستغرق من الفلاح الا وقتاً قصيراً ، فكانت فترات الفراغ تتخلل المواسم الزراعية ، كما أن مواسم الفيضان والأمطار تغنيه عن العمل المتصل . فلا غرو أن تكون حياة الفلاح حياة تأمل وأن يكون للزراعة والبيئة المحيطة به ، والعوامل الطبيعية والاعتبارات الدينية والذكريات القديمة ، والتقاليد الموروثة ، صدى عميق في انتاجه الفني . ولما كان مصدر الانتاج الفني في الريف واحداً ، وكانت العوامل التي تؤثر في نفسية فنان الريف متقاربة ، كان التشابه الذي

أما عن فن النسيج وحياكة الملابس فقد نشأت في مصر من قديم الزمن وسمت الى مستوى رفيع، وكان الكتان هو الخامة الرئيسية وكانت أنسجته تتميز برقتها وسخاوتها ونقاها فتبدو كأنها خيوط الحرير، وكان المصريون يردون مقدرتهم على الابداع والتفوق في فن النسيج الى الآلهة، وأن المرء ليحار كيف توصلوا الى النسيج الشفاف المتناهي في الرقة بأدواتهم البدائية البسيطة .

وقد استمر بعد ذلك ازدهار النسيج في الفن القبطي والإسلامي وزرعت مصر القطن الى جانب الكتان ولكن للأسف كانت تصدر الخامات وتستورد الأقمشة حتى أفقت الى ضرورة التحرر الاقتصادي فعادت الى النسيج بكل قوة ولكن ما زالت أسيرة النقوش والزخارف الأجنبية متغافلة عن روعة فنها الأصيل .
وهناك تشابه ملحوظ بين ملابس الفلاحات والملابس المصرية القديمة من حيث الزخرفة على الصدر والأكمام وحاشية الثوب .

ومن فنون التطريز الريفية المستحدثة نسيج التللي المزركش بالخيوط المعدنية والحريرية، التي تصنع بأسيوط وسوهاج، كذلك متاديل الرأس التي تعصب بها النساء رؤوسهن ويعتني بزخرفتها واختيار ألوانها الزاهية الجذابة، ولم يكن حق الرجال ضائعا من حيث فنون الملابس فكانت أصابع المرأة الرقيقة تحيك لهم زخارف الجلابة والقميص والسروال والطاقيّة والكوفية .
وان يكن كل هذا في طريقه الى الاختفاء بانكماش الاستخدام .

وكانت الأنوال اليدوية منتشرة على نطاق واسع تنتج الأقمشة ذات النقوش والألوان الرائعة للاستخدامات المختلفة من ملابس وغيرها . وقد بقي منها القليل وخير مثل ذلك نسيج نقادة وأخميم .

والى جانب ذلك كانت الأنوال التي تنسج الكليم من صوف الأغنام، وقد اشتهرت بذلك محافظة أسيوط بالوجه القبلي والشرقية بالدلتا وكذلك المناطق الصحراوية ولكل منها طابعها الخاص من حيث اللون والنقوش الفاتحة الروعة، ولكن مما يؤسف له أن طابعه الفني الأصيل بدأ يخفى السبيل لرسومات وألوان جديدة دخيلة .

أما عن صناعة الحلي وفن الصياغة عند المصريين القدماء فقد وصلت الذروة من حيث الاتقان والجمال، إذ كانوا يصنعون الحلي الدقيقة الرائعة الجمال من الفضة والذهب . بل لقد اتقنوا فن المينا ذات الفواصل من سلوك الذهب الدقيقة،

فالأشكال التي ينتجها كثيرا ما تسير على وتيرة واحدة قلما تتطور، لذلك يندر أن نجد بينهم شخصيات متميزة كما هو الحال في الفنون اغريقية، والفنان الشعبي يتحرك في حلقة ضيقة ويلجأ الى الابتكار اذا تناول موضوعا جديدا لم يتناوله من قبل، أو اذا أراد اشباع رغبة جديدة، وكثيرا ما يعتمد الفنان الشعبي على الأشكال المسطحة والرسوم التخطيطية المستمدة من بيئته الطبيعية . وقلما يهتم بقواعد المنظور والرسم عند الفنان الشعبي يتميز بالواقعية العقلية أكثر مما يعتمد على الواقعية البصرية، والفن عنده تعريف للامور بواسطة الرسم بدلا من الكلام، فهو يبين أحيانا في صورة واحدة عدة أحداث لا يمكن مشاهدتها في آن واحد، وهو يحذف العناصر التي تبدو له عديمة الأهمية، كما أنه في اهتمامه بالواقعية العقلية يرسم المرنثيات وغير المرنثيات، كما يشاهد في رسوم الأطفال والانسان البدائي .

ومصر أم الحضارة نشأت فيها أقدم زراعة وارفح مدنيه على ضفاف النيل وكان من الطبيعي أن يكون فيها دروة الفن الشعبي بكل اطواره من بدائي وريفي وحضري وبكل اوانه التي نبعت من اسلوب الحياة والمعتقدات الدينية والتقاليد العريقة، وقد استمرت هذه الفنون تتوارثها الاجيال على مر الزمن وتضيف اليها المعتقدات الجديدة وتحرر من بعض التقاليد القديمة، ويرتفع بعض هذه الفنون ويتدهور البعض الآخر متاثرا بظروف الحياة المتغيرة .
ويجدر بنا هنا أن نسترجع الماضي بروعه الأخاذة .

لقد كان طبيعيا أن يكون الطين هو أول مادة تلمسها يد المصري القديم الذي عاش على ضفاف النيل منذ آلاف السنين فهو أكثر الخامات وفرة، كما أنه طيع بين أصابعه، جيد الصفات، ومنه صنع الفخار، ولا يزال ما أبدعته يده من أوان جميلة الشكل رائعة الزخرف موضع الإعجاب وصناعته مازالت تعيش بيننا حتى اليوم مع ما ألم بها من تدهور وعلى الرغم من اقتصارها على نماذج محدودة .

والى جانب الطين وجد المصري الحشائش والاعشاب وسعف النخل ونبات البردى التي كانت تنمو بكثرة على شواطئ النيل وفي المستنقعات المحيطة به . فصنع الحصير والسلال وأطباق الخوص وورق الكتان . فكانت كالفخار جميلة التشكيل والزخرفة الى جانب استخدام الأصباغ والألوان الزاهية التي صنعوها من الحامات المتوفرة في البلاد .

أما الأسرة والمناضد والكراسي فكانت تصنع من خشب الأشجار والجريد وكانت تربط بالأياف من نفس الخامات ، وقد استخدم المصريون الحصى لغرض الأرض ولاغراض الزينة .

وكان المصري القديم يحب الحدائق ويهتم بها ، وذلك واضح من رسوم الحدائق كما هو الحال في بعض مقابر طيبة ، وعلى أحواض المياه الزاخرة بالنباتات المائية كاللوتس وبأنواع عديدة من الصور المائية . كما تحف بها الطرقات الظليلة بالأشجار الوارقة المتعددة الأنواع . وللحدائق مداخل بديعة ، ويحيط بها سور يجعلها متعة خاصة بصاحبها وعائلته وأصدقائه ، وكان حب الزهور والنباتات المورقة من طبيعة الشعب ، فحيثما يلقي المرء نظره الى الآثار يجد زهورا ، فكانت باقات الزهر يقدمها الناس قربانا للآلهة ، وكانت التوابيت تحاط بأكاليل الزهر ، كذلك كانت زخارف المنزل وزينته تتألف من عقود



التي ملأت المسافات بينها بذوب الزجاج والاحجار ذات الألوان المختلفة الباهرة ، وكذا الطلاء بالذهب ، من فنون صناعة الحلى حلى النسوة في الريف والواحات ولا سيما العقود ذات الطبقات المتتالية والأنوان المتناسقة والأقراط المتدلية المصنوعة من الذهب والفضة والخرز الملون كبيرة الشبه بحلى المصريين الأقدمين مما يدل على أصالة هذا الفن في بلادنا . ولا تزال هذه الحلى تصنع في مدن الريف والحضر ، وقد تسربت الى بلاد العالم وتلقفته نساء الغرب اذ وجدن فيه جمالا وذوقا رفيعا .

ومن المناسب أن نذكر عمارة المنزل وأثاثه وحديقته .

ففي العمارة استخدم المصريون القدماء الألياف والنخيل والبوص المضفور في بناء أكواخ شبيهة بالمسجودة بمناطق الصيد بالملاحة بجوار الاسكندرية ومنطقة أدكو ، ثم أصبح طمى النيل وخشب الأشجار المادتين الأساسيتين في بناء المساكن في العصور القديمة ، وقد ظلت كذلك خلال عصور التاريخ ذلك أن الأبنية المصنوعة من اللبن (الطوب) تعتبر جدرانها خير وقاية من أشعة الشمس المحرقة لأن هذا الطوب موصل رديء للحرارة ومن ثم كانت بالنسبة لمناخ مصر اليبس أنواع المباني وأكثرها مناسبة .

وكانت جدران المنازل تطلّى باللون الأبيض ويرسم عليها بعض رسوم لم يصلنا منها الا القليل ، وكانت الرسوم التي تحلى الجدران من الداخل تقتصر على مناظر أكاليل الزهور المتنوعة . أما على الجدران الخارجية فكانت تزين في بعض المواضع بألوان زاهية وكذلك اطارات النوافذ ، وكان يقوم وسط سقف المنزل ما يشبه الملاقف الحالية ليستقبل الريح ويزود الغرف الداخلية بالهواء البليل المنعش النقي ، وهناك غرف حمام ومطابخ ومخازن غلال مخروطة الشكل ، وقد أبقى الفنان الريفي المعمارى حتى عصرنا الحالى على كثير من هذه المعالم ، مثل ملقف الهواء والنوافذ المرتفعة ودروة فوق النوافذ (عنب) ويبدو لنا أن أبراج الحمام الحديثة ما هى الا صوامع الفضل المصرية القديمة بعد تحويلها لتناسب استعمالها الجديد .

وكذلك فاننا نشاهد هذا الأسلوب المعماري في مباني قرى مصر ونجوع النوبة وكذلك من حيث طلاء الجدران ، والنقش عليها بالرسم والشخص .

وفى الاثاث كان الصندوق يحل محل الدواليب ومازال يستخدم الى الآن ويزين بنقوش متنوعة .



وكان منه الغناء الفردي وفرقة المنشدين وكانت له مناسبات عديدة كالولائم وعند تقديم العرايين في المعبد الى جانب الاعاني الريفية أثناء الحسرت والحصاد وصناعة التبيد وغيرها .

ولقد قطعنا هنا فيما تقدم من الفقرات رحلة سريعة خاطفة عبر العصور السحيقة القدم منذ ظهور الانسانية وعرضنا لمحات من شتى الفنون بألوانها المتعددة وأشكالها المتطورة التي صاحبت الانسان منذ البداية وكانت جزءا أساسيا من حياته في مختلف المراحل ، ففي المرحلة التي كان فيها يقطن الكهوف ويصيد الوحوش كان الفن البدائي الذي يبهير العالم عندما كشف عنه الباحثون مؤخرا ، ثم عندما انتقل الانسان من حياة التنقل في الأرض من مكان الى مكان في طلب الطعام ، الى معرفة الزراعة والاستقرار ليفلح الأرض فكان الفن الريفي وأخيرا عندما أقام المدائن وسكن الى حياة أكثر تعقيدا ورفاهية فكانت حصيلة كل هذه الفنون الفن الشعبي الذي يمثل تراثه وقوميته وقوام شخصيته ومن ثم كانت حياة المصري الى ما قبل الاحتلال الانجليزى الحديث مليئة بفنون أجداده القدماء وجيرانه العرب ، وهي تتغلغل في نواحيها من زينته وملبسه ومسكنه وأثاث بيته

الأزاهير ومصفوراتها ، وكانت تيجان الأعمدة تتخذ أشكال الزهور وأوراقها .

ولا يزال هذا الحب للنبات والزهور يتمثل لنا حاليا في يوم عيد شمع النسيم كما يبدو في حرص الناس على تناول البصل الأخضر والخس والملانة وقضاء ذلك اليوم في الحدائق بين الزهور وكذلك يتمثل هذا الحب للزهور والنبات في العيد المسيحي المعروف بأحد السعف عند الأقباط .

وبالرغم من أن موضوعنا هنا يختص أساسا بالفنون التشكيلية الا أننا لا شك ندرك أن الفنون الشعبية عموما وحدة يكمل بعضها البعض ، ولذلك لا بأس من أن يتطرق حديثنا الى الفنون الموسيقية

وتشتمل على الموسيقى والرقص والغناء ، وقد كانت هذه الفنون على جانب عظيم من الثراء عند المصريين الأقدمين حيث استخدموا آلات موسيقية غاية في التطور والتنوع حتى ان بعضها ما زال مستخدما في الفرق الموسيقية العالمية وان اختفى من الموسيقى المصرية كالهارب والفلوت والكارينت والبيكلو والجلجل (الشخايل) ، وأنواع مختلفة من الطبول وآلات الموسيقى النحاسية .

أما الغناء فقد كان لنا ذائعا في مصر القديمة،

١ - أن يكون انقاذ ورعاية الفنون الشعبية ودعمها علميا ودراسيا واقتصاديا جزءا واضحا في الخطة القومية له مقوماته البشرية والمادية اللازمة وأن توضع لذلك خطة تفصيلية واضحة المعالم زمنية ، وأن تنسق الأجهزة الحالية بما يضمن تعاونها والوزارات التي تتبعها هذه الأجهزة وذلك ليتسنى تنفيذ هذه الخطة دون تضارب أو ازدواج ولدينا الآن الفرصة الذهبية لأن الدولة بصدد وضع خطتها القومية السادسة ويجدر ألا تفوتنا هذه الفرصة وفيما يلي مقترحاتي :-

(أ) أن تقوم جمعية أهلية لرعاية الفنون الشعبية والنهوض بها تعمل ضمن اطار الخطة وبالتعاون مع العمل الحكومي لأنه وحده لا يكفي .
(ب) أن ينشأ في كليات الفنون الجميلة والتطبيقية ومعاهد التربية الفنية أقسام للفن الشعبي تدرس فيها هذه المادة الأساسية بشخصيتها المميزة وأن تقوم بها دراسات عليا .

(ج) أن يقوم معهد لدراسة الفنون الشعبية (على أساس المركز العالي) وأن يعطى كل الامكانيات البشرية والمادية وتكون له خطة وبرنامج زمني واضح . وأن يضم اليه المتخصصون والخبراء ، وترسل منه البعثات وتتم فيه الدراسات العليا وأن تكون له فروع في مواطن الفنون الشعبية حسب تخصصها وأن يضم الى كل منها الأجهزة المتصلة به وأن تشمل أقسام الجمع والدرس والتجريب والانتاج النموذجي وأن يشمل كل ذلك تنقيبات جديدة من بيئات متميزة وأن يكون من أهم أعمال المعهد أثناء استعراض الفنون الشعبية دراسة استخدامات جديدة للمنتجات التي بطل استخدامها بتطور الحياة وكذلك تبسيط الاداء مع اتقانه بما يتفق مع رقي العصر .

(د) أن يقام متحف للفنون الشعبية يخدم اغراض البحث والدرس ويكون نموذجا لهذه الفنون الأصيلة يستمد منه على مر الأيام وأن يضم اليه المجموعات المتعددة الموجودة في أجهزة مختلفة بدلا من أن يكون كل منها وحدة ناقصة بالإضافة الى التكرار المكلف مع مراعاة أن يكون بالمتحف قسم للفنون الشعبية من بلدان المنطقة والبيئات المماثلة .

(هـ) يجب التخلي عما يجرى حاليا من تركيز مراكز الدرس والتجريب والتدريب والتصنيع - للفنون الشعبية في القاهرة . أن هذه الفنون

وفيما يمارسه من موسيقى وغناء ورقص وبصفة خاصة في تعابير الغنية ذات الطابع القومي العريق ثم جاءت المدنية الحديثة بطبيعتها المعقدة وحركتها السريعة التي لا تتيح للناس الفرص الكافية لتذوق الفنون واستيعابها والعيش بها ومعها بسبب انهماكهم المستمر في العمل للحصول على تحسين معاشهم وتوفير حاجياتهم وذلك الى الحد الذي شغل كل أوقاتهم وطمغى على تفكيرهم حتى كاد البعض لا يدري من الفنون غير اسمها في هذه الغمرة ، غمرة انشغال الانسان بدياه المادية ، انفصل الفن عن الحياة العامة وأصبحت ممارسته والاستمتاع به بابا من أبواب الترف . ثم جاءت الثورة الصناعية الكبيرة كنتيجة حتمية لتقدم العلوم والمخترعات الآلية ومع أنها في ذاتها خير للبشرية فقد كان من آثارها الجانبية اختفاء الكثير من الفنون الشعبية وتدهور البعض الآخر ، ولم يكن ذلك دون مبرر فقد حدث هذا بسبب انغماس الانسان في الحياة المادية وإهماله للقيم الروحية والجسمالية كعنصر أساسي للحياة السعيدة .

ولكن هذا التدهور ليس طبيعيا وليس من الطبيعي استمراره - فالفن الشعبي أشد أصالة وأعمق قرازا من أن ينمحى ويضيع بل هو باق بقاء الشعب نفسه لأنه تراثه العريق وغذاؤه ومن ثم فهو التعبير الفطري والجمالي لأحاسيسه الصادقة العميقة مهما تطور ظاهر التعابير .

إذا كنا قد أهملنا فننا الشعبي في الماضي واستبدلنا به فنون وتقاليد غريبة عنا فقد يكون هذا مرجعه الى أننا لم نتمتع بحريتنا كاملة ، وكان الاستعمار يسيطر علينا فنجمت عندنا عقدة النقص واحتقرنا فنوننا واندفعنا الى تقليد الغرب صاحب السلطان أما الآن وقد نلنا العزة والكرامة فقد أصبحت قوميتنا دعامة لقوتنا وأصبح من الضروري أن يكون فننا شعبيا قوميا خالصا وإى محاولة مفتعلة لحياء الفن الشعبي أو تطويره بشكل يخرج به عن طبيعته الأصلية نتيجتها الفشل التام . إذ أنها تقضى على صدق التعبير وتلقائيته ونضارته التي هي قوامه ، ولكن ماناديت به طوال سنين عديدة وأعاود الكرة الآن بأمل جديد هو أن تكون هناك خطة مدروسة متكاملة أساسها علمي عملي يساهم في حماية هذه الفنون وتهئية كل السبل التي تساعد على نمائها وازدهارها لتكون مصدرا فخارا وتدعيم للقومية العربية والانتاج العربي يدعم الدخل الفردي والقومي لذلك فأنى أريد أن أقترح مايلي :-

نبئت في بيئات خاصة كانت تبعها الأصل ومصدر وحيها على حين أنها في القاهرة تعيش غريبة ، أما أحيائها في مواطنها فيزيد أصالتها ويتيح استخدام المواهب المحلية ، ويبعث الانتعاش الفكري والمادي في أنحاء البلاد .

(و) أن ندخل التكنولوجيا في تصنيع المنتجات الفنية الشعبية على أسس علمية سليمة نذكر منها استجلاب أبحاث اجنبية وقيام أبحاث محلية في دراسات كيميائية وطبيعية للخامات والأصباغ الجيدة من المصادر المحلية ، كذلك استخدام الآلات الحديثة التي توفر الجهد المظني والوقت الطويل فتتخفف تكاليف الانتاج وهذه التكنولوجيا الحديثة لا تتدخل من قريب أو بعيد في تلقائية هذه الفنون .

(ز) أن تقوم أجهزة الاعلام بحملة مركزة واعية منظمة لتعريف الشعب بفنونه الأصيلة وغرس حبها في نفوسهم حتى يقبلوا عليها وتعيش معهم حياتهم فلا يمكن لهذه الفنون كما هو الحال الآن أن تعيش في بيوت الأجانب وفي الخارج - وهذا شيء طيب في حد ذاته - ولكن يجب أن تعيش بين أهلها أولا لا تخمد عندهم شعلتها الحية فيذهب صدقها وأصالتها .

(ح) يجب أن تلعب المدرسة دورا هاما في تدريب التلاميذ على تذوق الفن الشعبي واستيعابه وممارسته وأن يتشكل هذا حسب بيئة المدرسة وأن يكون المدرس متنبها لاكتشاف ذوى المواهب وتعهدهم وتوجيههم وتشجيعهم حسب طاقاتهم في مواصلة الدرس والتخصص سواء في مراكز التدريب أو المعاهد والكليات ، فالذي يزور معارض المدارس الاعدادية والثانوية يلحظ مدى المواهب التي تصبغ في طي النسيان كل عام ، وتحقيقا لهذه الغاية تقام دورات تدريبية وندوات عن الفنون الشعبية للمدرسين لتعميق مفهومهم وخبراتهم وكذلك يستخدم المدرسون الجدد الذين درسوا الفنون الشعبية طبقا للخطة الجديدة .

(ي) لا يمكن للفنون الشعبية أن تستمر فضلا عن أن تزدهر الا بخطه عملية علمية اقتصادية يقوم عليها تسويق ناجح فعال . بل يمكن القول بأن من مسببات تدهور بعض الفنون واختفاء البعض هو عدم فاعلية ما يجري عليه التسويق حاليا من كثرة الوسطاء وارتفاع أسعار الخامات بسبب كثرة الأيادي التي تتناولها ورداءة نوعها وفوق ذلك عدم حصول المنتج على ربح مجز يشجعه على الاستمرار ، وهذا مجال يجب أن تتعاون فيه أجهزة الدولة والجمعية الأهلية للفنون الشعبية بنجاح .

ان اقامة معارض للفنون الشعبية في البلاد الأجنبية يساهم بقسط كبير في دعم تسويق منتجاتنا الفنية الشعبية بالإضافة الى تكوين فهم وتقدير دولي لفنوننا وتراثنا الخالد ، وقد ناديت بمعظم هذه المقترحات منذ ما يقرب من ٢٠ عاما وفي غضونهما - وقد تردد ذكر بعضها سواء تمضيها أو تواردا للخواطر ولعل الوقت قد حان لدفعة قوية تحقق ما نصبو اليه منذ أمد ليس بالبعيد .

ولسنا ننكر هنا ان ثمة مجهودات مشكورة تبذل ولكن من الجلي ان الغاية لم تتحقق ، بل يكاد يكون قد فاتنا القطار ، كذلك أرجو أن تتفضل وزارة الثقافة بتشكيل لجنة لوضع خطة كاملة لرعاية الفنون الشعبية والنهوض بها في اطار المقترحات التي تقدمت بها وأن تمثل فيها الوزارات والهيئات والشخصيات المختلفة التي لها دور حقيقي في هذا المجال ، وأن يكون توقيت ذلك بحيث تقدم تقرير اللجنة لوزارة التخطيط في الوقت المناسب لدراسته مع الخطة القومية .

« دكتور : عبد الرزاق صدقي »



يشيع في كثير من القصص التي تكتب بلغات
الطوائف الهندية مضمون واحد أو تظهر نفس
القصص في أشكال متباينة . وهذا من المألوف
المتوقع - ولكن التشابه الجوهري في القصص
التي تظهر في الأقطار الأخرى المختلفة في آسيا
أقل شيوعا ، وإن اشتركت في كثير من الأحوال
في مضمون القصة ووقائعها ولعل من المفيد أن
نتذكر أن حكايات جناتا البوذية والمحميتين
رمايانا ومهيراتا من التراث المشترك بين تلك
الأمم .

والمنتظر أن يكون وجه الشبه القوي الذي
يسود هذه القصص هو الأساطير التقليدية عن
الغيلان ، والامراء ، والأميرات ، والشياطين ،
والسحر ، وإن يكون الفولكلور المحل البحث
المرجود في القصص الفكاهة أو القصص التي
تقتدر إلى العنصر الخارق للطبيعة كثيرا ما يكون
مختلفا .

ومما يروق ذكره ، عرضا ، أن القصص
اليابانية الشعبية ، على وجه عام لها طابع يختلف
عما يوجد في قصص الأمم الأخرى بما فيها
الصين .

والقصص الشعبية في آسيا لا تختلف من بعض
الوجوه عن تلك التي توجد في مكان آخر من
النديا إذ تبدو عليها جميعا سمات مشتركة
كالشياطين الشريرة ذكورا وإناثا ، والقسوة في
زوجات الأب ، والغيرة في الأخت غير الشقيقة ،
وقوة الحوام والرقى السحرية ، والقسوة على
تواجد الأشخاص من غير أن تراهم الأعين ، أو
القدرة على تغيير أشكالهم ، وأعمال البطولة ،
وانتصار الخير على الشر ، وجمال الامراء ، وفتنة
الاميرات ، وخاتمة بزواج وتعيم مقيم .

على أنه توجد عناصر معينة في القصص الشعبية
الآسيوية لا تظهر في سواها بصفة عامة كظهور
خاصية ساحرة في عادة جميلة وهي أن تنائر
أزاهير من ذهب إذا ما تكلمت أو ضحكت . فمثلا



القصص الشعبية الآسيوية



بقلم: علي عامر
ترجمة: د. مجدى وهبه

المرسومة • وفى كثير من القصص يعرف البطل سر حياة الغول عن طريق الاميرة الاسيرة . والطريقة المألوفة فى الغالب التى تعرف الاميرة السر بواسطتها هى أن تبكى بصوت خافت فى المساء حتى تغير شيئا من الاشفاق فى الغول يدفعه الى سؤالها عن سبب حزنها فتقول له الاميرة « ماذا يكون فصرى لو مت أنت وتركتنى وحيدة بلا نصير ؟ لابد أن تأكلنى الغيلان الاخرى » فيجيبها الغول « لا تخافى فلن أموت الا اذا قتلت النحلتن الموجودتان فى صندوق خشبى مودع فى قلب السمكة التى تسبح فى الصهرىج » أو فى أى شىء آخر بعيد « وليس هناك من سبيل لأحد للوصول اليها ، وبالتالي لن أموت أبدا » فتسرع الاميرة فى اليوم التالى وتحيط البطل علما بالسر ، ويقوم البطل بقتل الشىء المعين وتنقذ الاميرة . ولسنا فى حاجة الى القول انهما يتزوجان ويعيشان معا فى هناك دائم .

وعلى هذا النحو ورد فى قصة من كشمير ان روى والدائ غول كانتا تسكنان عجلة للغول وحمامة ، وأن ارواح اولادهما السبعة كانت تسكن سبعة ديك ، وتسكن روح ابنتهما الشريرة - التى تنكرت فى شكل جميل وأغوت الملك على التزوج بها - طير الزرزور الرحالة . كما ورد فى قصة من بنغال عن ولد « على جبهته القمر » أن روح الغول كانت تسكن نحلتي حبيستين فى صندوق خشبى مودع فى قاع الصهرىج الموجود فى الحديقة . وكان موصوفا لموت الغول أن تقتل النحلتن . واذا قتلنا دون أن يراق شىء من دمهما على الارض ماتت سائر الغيلان الموجودة فى الاقليم . وجاء من البنغال فى قصة « شجرة الفضة » أن الغول كان يواسى ويسلى أسيرته بقوله « من المستحيل أن نموت نحن الغيلان ، وذلك لأن أباك يمتلك صهرىجا وفى الصهرىج عمود من البللور ، وسكن ضخمه ، وحظلة . وفى مملكة ما يوجد ملك متزوج من ملكة اسمها « دوما » لها ولد أعرج . فاذا قدر لهذا الامير الأعرج أن يأتى هنا ويضع على عينيه غمما من قماش ذى سبع طيات . وبغطسة واحدة يصل الى ما فى الصهرىج

فى القصة السيامية » فيقول تونج وترجمتها الحرفية «زهرة من ذهب» الاميرة الشابة تتساقط من فمها زهور من ذهب اذا ماتكلمت . كذلك تحكى قصة من كشمير عن وجود مقدرة مماثلة فى ابنة أحد الیوجيين تتساقط ازاهير من ذهب اذا ماضحكت ، وتتناثر اللآلىء اذا ما بكى ، وتتحول مواطن أقدامها الى ذهب فلا عجب اذا كانت تتزوج فى النهاية من الملك . وتحكى قصة أخرى من مهراشتر . أن الاله ازورا منح دفكى انى الذى أسىء اليه ، نعمة وبركة بقوله « سيصبح منك نور أينما حللت وستنزل دموعك لآلىء ويتناثر الياقوت مع ضحكائك » .

ويكثر فى القصص ذكر الشياطين الذكور منها والاناث وتنتهى دائما كما ينبغى - الى سوء المصير - ويطلق فى سيلان وكببوديا على تلك المخلوقات الشاذة اسم ياكا . وهى تصور فى القصص عمالقة ضخاما قبيحة المنظر ، بارزة الأسنان ، تلتهم أفواجا من الحيوان والانسان ، قادرة على أن تتقمص أشكالا أقل قبحا ، بل قد تتنكر فى شكل غادات حسناوات لاقتناص فرائسها . كما أن من المألوف أن تضع شابة حسناء تحت حمايتها وهى تفضل من كانت أميرة قد احاطت بأسرتها فتجعل منها مدبرة البيت أو آمة فيه . فاذا خرجت تلك العمالقة من بيوتها انزلت بأسرها سباتا أشبه بالموت ، فاذا عادت الى بيوتها أيقظتهم من ذلك السبات وسبيلها الى ذلك عصا سحرية من الفضة تلقى بالاسرى فى سبات ، وأخرى من الذهب توقظهم منه . وقد تؤدى القصدين عصا واحدة أو قد تستعمل قلابتان : واحدة توضع على الاقدام وأخرى حول العنق ، فاذا وضعنا الواحدة مكان الاخرى ماتت الفريسة ، واذا أعيدتا الى وضعهما الاول بعثت الى الحياة من جديد .

ولا يمكن فى العادة قتل تلك الغيلان بآية طريقة مألوفة ، فسر حياتها يكمن فى شىء دخيل منفصل عنها كبقية أو نحلة أو يمامة ! ولا تموت الغيلان الا اذا قتلت هذه الاشياء بالطرق

داخل أحشاء نحلة تعيش فى سمكة تسبح فى النهر . واستحوذت الملكة الغيورة على القلادة وكانت اذا ماتت قلادتها ماتت الأميرة .

ولهم عرف آخر مصدره الايمان بعودة الروح وتجسدها من جديد بقصة تحكى أن البطلة عاشت فى شكل آخر برغم قتلها كما جاء فى قصة من كجوديا اسمها « خف من ذهب » ، وهى تشبه فى توارد الخاطر قصة سندريلا المشهورة فيما يخص الحذاء شبيها كبيرا) فالبطلة كجونج تزوجت الملك فدفع الحسد زوجة أبيها الشريرة وأختها من أبيها الى اغراقها وتقدمت أختها الشريرة هوليك الى الملك تعرض نفسها عوضا عن أختها . ولكن الملك استمر فى حداده يندب حبه المفقود . وبينما كان يصطاد يوما وضل الى شواطئ البحيرة التى غرقت فيها كجونج فأصبح نهبا لمشاعر غريبة فامر رجاله بالبحث عما فى البحيرة للاهتمام الى سر ما جعله يفعل بمثل هذه القوة وعثروا على سلحفاة من ذهب ، عاد بها الملك الى قصره ، وبنى لها صهريجا خاصا ، واستمر يقضى بجوارها ساعات طويلا كل يوم فلذعت الغيرة قلب هوليك فقتلت السلحفاة . عندئذ ولدت كجونج من جديد هزارا كان يمضى الملك ساعات يستمع الى ترجيعه . فقتلته هوليك وقذفت بريشه من النافذة . فأنبت الريش أجمة من الغاب الهندى كان يجد الملك تسليية وراحة فى زيارتها فقطعته هوليك ونبت من جذوره شجرة باسقة حملت ثمرة واحدة سقطت فى سلة امرأة كانت تعبر الطريق . فلما عادت المرأة الى بيتها وجدت كجونج فى سلتها وبعد مغامرات كثيرة عادت كجونج الى أحضان زوجها .

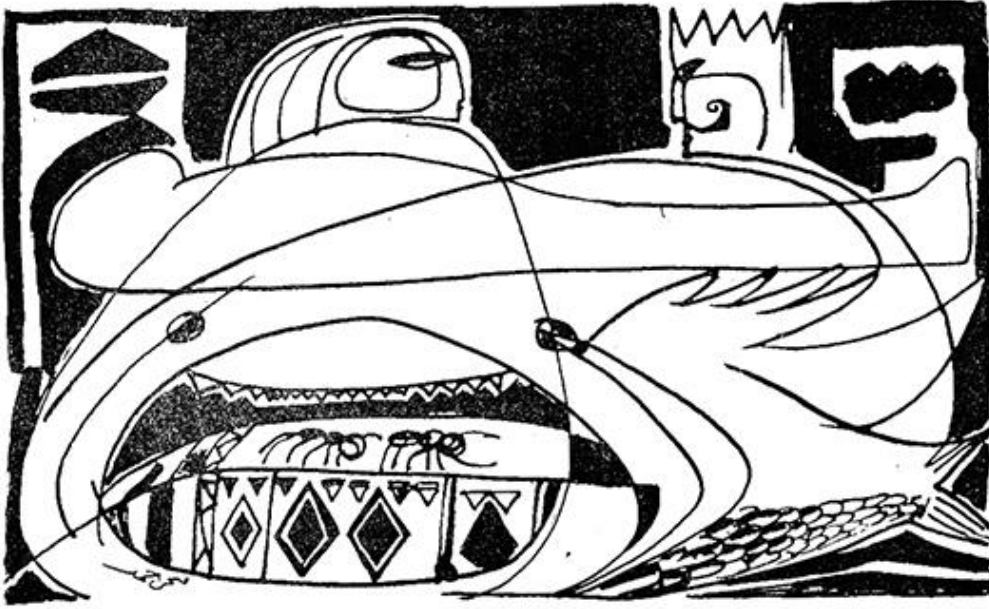
وفى قصة من غرب الهند مرت البطلة بمحن مماثلة ، فالبطل الجميل سعى حتى حظى بالقاتنة رانى شاشافى ، وبينما كانت فى طريقهما الى موطنه احتالت عجوز شريرة صانعة فخار عوراء اسمها كانى كوباى حتى دفعت بالعروس فى بئر ، وحاولت حتى احتلت مكان العروس . وبينما البطل يجد فى البحث عن حبيبته المفقودة عثر على

ويخرج ما فيه ، ويقطع عمود البـللور بضربة واحدة عندئذ سيجد فى وسط العمود الحنظلة ، وفى داخل الحنظلة سيجد النحلتين ، فاذا قبض لهذا الأمير الاعرج عند هذه المرحلة أن يذر على يده رمادا ثم يمسك النحلتين وهما تهماان بالهرب ويعصرهما الى أن تموتا فسنموت نحن الغيلان جميعا . أما اذا سقطت نقطة واحدة من دم هاتين النحلتين على الارض فسوف يتضاعف عددنا . وبرغم ذلك التعقيد أنجز الأمير المهمة بنجاح بمساعدة الأميرة وهلك الغيلان جميعا .

وفى حالات أخرى تسكن أرواح غيلان متعددة ببغاء سجيننا فى قفص من ذهب معلقا فى مكان عال فى جزيرة صغيرة أو معلقا فى طرف عمود من حديد عال جدا موضوع فى « سبعة أبحر وسبعة » أو تسكن يمامة بيضاء كاللبن .

وليست أرواح الغيلان وحدها هى التى تسكن اشياء أخرى اذ يحكى فى قصة بنغالية أن أحد الزهاد يسعى الى الوصول الى مراتب الكمالات بممارسة سلسلة من الطقوس الغربية ، وأن بطل القصة زرع شجرة قبل أن يتوغل فى الغابة فى صحبة هذا الناسك ، وأنه قال لأخيه التوأم « راقب هذه الشجرة فاذا وجدتها تنمو وتترعرع فاعلم اننى سعيد وبخير ، فاذا وجدتها تذبل فاعلم اننى فى هم وضيق ، فاذا ماتت فاعلم اننى مت » . وبعد أيام رأى الشقيق ذبولا يدب فى الشجرة فهزول الى الغابة لينقذ أخاه من براثن غول فى الوقت الذى كان فيه مشرفا على الهلاك .

وفى قصة أخرى سكنت روح الأمير «ضالم كمار» قلادة من ذهب موضوعة فى صندوق من خشب موضوع فى قلب سمكة تسبح فى صهريج فى القصر . واكتشفت الملكة الشريرة زوجة أبيه ذلك السر واستحوذت على القلادة . فكانت اذا لبستها مات الأمير واذا خلعتها عاد الى الحياة وبذا كان يحيا بالليل ويموت بالنهار . وفى قصة من بنجاب سكنت روح الأميرة بيجان (ومعناها الباذنجان) قلادة ذات تسع « لآخ » موضوعة فى صندوق



دردار التي دفن تحتها شيرو تخليدا لذكراه ،
ثم صنع من خشب الشجرة مهراسا ومدقة
للمهراس ظهرت لهما مزايا مذهلة فكانا لا يخرجان
كعكا لذيد اسمه موسى وحسب بل كان العجين
لا ينتهي مهما أخذ منه واستعار الجار الشرير ذلك
المهراس مع مدقته فنضجها على العجين طينا
أفسده فحطمهما وألقى بحطامهما في النار .
فحزن صاحب شيرو على فقد المهراس والمدقة
وحمل الرماد المتخلف عنهما كآخر ما بقي من
ذكرى كلبه . فصنع ذلك الرماد المعجزات فكان
إذا نثر منه على شجرة في أي وقت من أوقات
السنة أزهرت في الحال وأثمرت . فأصاب المعجوز
شهرة وصيتا وأطلق عليه اسم « الشيخ مزهر
الأشجار » .

وقصص الحيوانات بأسلوب البشاشتنا
شائعة في كل مكان . ويبدو أن الناس تؤثر على
وجه خاص قصة مباراة السلحفاة والارنب في
أشكال متباينة . فهذه القصة حسبما تروى في
كمبوديا تقول أن القوقعة هي التي تحدث الارنب
المزهو أن يتسابقا حول البحيرة . وقبل أن تبدأ

ناقة من الزهور الجميلة طافية في البئر وأخذها الى
بيته ، وقضى معظم وقته يشم أريجها . فلجأت
كانى كوباي الشريرة الى سحق الزهور وقذف
أوراقها من النافذة ، فنبت من الأوراق نبات ذكي
الرائحة وجد البطل في قضاء وقته بجواره متعة
وسلوى فاجتثت كانى كوباي النباتات وغلت
جذوره في الماء ورمت الماء في الحديقة فنبت في
مكان الماء وكبرت شجرة مانجو كان يقضى البطل
وقته تحت أغصانها ووجد في هذا عزاء وسلوى .
وانتقى أحد البستانيين أحسن ما في الشجرة من
ثمار وأخذها الى بيته ولما شقها لياكلها مع زوجته
خرجت منها انى شاهشاني صغيرة الحجم ما لبثت
حتى وصلت الى حجمها الطبيعي .

وفي قصة يابانية من قصص الجن الذائعة شهرة
مشابه لهذا التحول ، تحكى أنه كان لرجل عجوز
كلب اسمه « شيرو » أحبه حبا جما . وفي يوم من
الايام قاد شيرو سيده الى مخبأ فيه كنز دفين .
وعلم جاره بالامر وكان شريرا فاستعار الكلب من
صاحبه . ولما فشل الكلب في أن يدلّه على مزيد
من الكنوز قتله ودفنه تحت شجرة دردار .
فتعظم قلب صاحبه من أجله واشترى شجرة

المباراة وضعت القوقعة أصدقاءها من القواقع على مسافات منتظمة من شاطئ البحيرة . وكان الارب ، أثناء المباراة ، اذا نادى على منافسته ليعلم المرحلة التى وصلت اليها استجابت الى ندائه القوقعة التى تتقدمه مباشرة . ودهش الارب من أن تسبقه بهذه السهولة مجرد قوقعة ، فعدا عدوا لا عهد له به من قبل فلما وصل الى نهاية الشوط وجد القوقعة قد وصلت قبله . وتحكى نفس الحكاية فى الفلبين عن مباراة بين جاموسة وقوقعة بنفس الحطة ونفس النتيجة .

وواضح أن القمص تتباين وأنها تنتقل من اقليم الى آخر وأحسن مثل لذلك قصة غول تحول الى ملكة فى كشمير وكمبوديا . ففى كشمير تقول القصة انه كان ملك سبع زوجات لم يلدن له ولدا ، وأنه قابل يوما غولة متقمصة جسم حسناء . قالت له أنه اذا تزوج منها فستلد كل زوجة من زوجاته السبع ولدا فتزوجها الملك طائعا مختارا . ومع الزمن حملت زوجاته السبع .

وكان لابد للغولة أن تأكل من حيوانات الملك لتشبع شهوتها الشيطانية لكنها حملت الملك على الاعتقاد أن زوجاته الملكات السبع هن فى الواقع غولات وأنهن استنزفن ما فى مرابطه من حيوانات فذعر الملك لهذا الكشف وأمر بسمل أعينهن والقائهن فى بشر . وأشرفن على الموت جوعا فلما ولدن صغارهن تقاسمتهم ولدا بعد ولد . وتقوتن بهن ولكن أصغرهن وفرت أنصبتها ، ولما ولدت وليدها أبت عليهن ذبحه ودفعت بأنصبتها - التى كانت قد استبقته اليهن بديلا عنه وكبير صغيرها وأصبح شابا وسيما وشغل منصبا فى قصر الملك . وتحققت الملكة الغولة من حقيقته وأقنعت الملك بارساله فى مهام محفوفة بالمخاطر الجسم معللة النفس بالخلاص منه . ولكنه استطاع بمساعدة ناسك أن يوفق فى انجاز ما نيط به من مهام . عندئذ أرسلته الملك الى جدتها وحملته خطابا طلبت فيه الى جدتها أن تقتله على الفور .



الاميرة « نياج كانج رى » بالغلة جدا بتلك التعليمات اذ تحاب الشابين من اول نظرة . وكانت الاميرة جميلة ورقيقة على عكس أمها الشيطانة .

وعاش الزوجان فى هدوء ردها من الزمن ، ثم اكتشف الشاب « روتى شن وجود ثلاثة وعشرين عينا موضوعة فى دن وعرف انها أعين أمه وشقيقاتها وأن الواجب يقتضيه أن يرجع بها ويردها لأصحابها فارتحل خلسة ولكن زوجته علمت بسفره فاقتفت أثره . ولما سمع « روتى شن » زوجته تناديه أحس بالحنين اليها يدعوه الى الرجوع ولكنه وجد الواجب مقدما على العاطفة كانت قد أعطيت له لتحمية ممن يتعقبه فظهرت على مقاومة نداء زوجته روى على الارض بعضا سميرية كانت أعطيت له لتحمية ممن يتعقبه فظهرت على الفور بحيرة كبيرة هى « تونلى ساب » حالت بينه وبين زوجته الحبيبة الى الأبد ورد « روتى سن » الى الشقيقات الاثنتى عشرة أعينهن وقتل الجنية الشريرة وكشف عن الحقيقة كلها للملك الذى ارتاع لكل ما فعل ورد للشقيقات ما كان لهن من مكانة وحقوق .

وحزن « روتى سن » المسكين على فقد زوجته حزنا جعله يلجأ الى الغابة حيث أصبح ناسكا ولكن الآلهة وهم ذوو رحمة جعلوه شجرة تين على شاطئ البحيرة وجعلوا الاميرة « نياج كانج رى » روحا للبحيرة فاجتمع شمل الاثنتين من جديد . وكان أسعد أوقاتها عندما يحين موسم الفيضان فيعلو ماء البحيرة ويحتضن الشجرة فيشرب العاشقان كؤوس الهناء متعانقين .

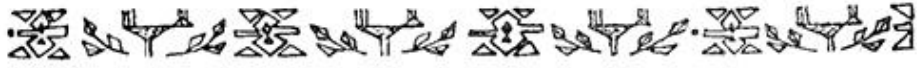
ولا شك أن للقصص الشعبية فى آسيا ميزة هائلة - تبرز بها قصص معظم الاقطار الاخرى وهى أنه اذا فشل أبطال القصص دون أن يجدوا السعادة فى هذه الدنيا وجدها دائما فى تحد مقبل .

د • مجدى وهبة

فغير الناسك مضمون الخطاب وجعله « ارعى ابنى الحبيب وعلميه مايرغب فى معرفته من صنوف السحر » فعلمته الغولة العجوز كيف يعيد البصر الى العميان وكشفت له عن سر حياتها وحياسة ابنتها . وهكذا استطاع أن يعيد الابصار الى أعين أمه والملكات الست وأخبر الملك بخبيثة الامر فأمر بقتل الزوجة الغولة على الفور وأعاد الملكات السبع الى سابق عهدهن .

والقصة فى كمبوديا أكثر تعقيدا اذ تحكى
أنه كان لخطاب فقير وزوجته اثنتا عشرة بنتا لم يستطيعا لهن عدلا فتركا هن فى الغابة على أمل أن نتولى أمرهن نفس خسيرة . وعثرت عليهن « سنتوميا » ملكة الغيلان فأخذتهن الى بيتها وكفلتهن مع ابنتها « نيان كانج رى » معتزلة أن تأكلهن عندما يبلغن غاية النمو . وقام بتحذيرهن فأر صديق . فتسللن الى الغابة وقابلهن نديم الملك فتحبب لهن وأخذهن الى العاصمة حيث أحبهن الملك وتزوج منهن جميعا . ومع الايام حملن جميعا . فلما علمت بذلك « سنتوميا » ملكة الغيلان ثارت نائرتها وتقمصت امرأة حسناء فأحبها الملك وتزوجها . وأقنعت الملك بقطع صلته بزوجاته جميعا . وأوحى فى السر الى من فقا أعينهن ورمى بهن فى بئر . ولكن الأخت الصغرى « نيانج بو » نجحت فى عرض عينها اليسرى مرتين لمنفذ أمر الملكة الغولة وهكذا أنقذت عينا من عينها وقامت بمهمة رعاية اخواتها العميات . واضطرت الشقيقات التاعسات أن يأكلن أولادهن ولدا بعد ولد ولكن « نيانج بو » كانت قد صانت حصصها . فلما جاء دور ابنها دفعت بخصصها لشقيقاتها بدلا عنه . وهكذا أنقذت حياة ابنها الذى كبر وأصبح شابا وسيما يرعى الشقيقات الاثنتى عشرة . وفى أحد الايام تعرفت سنتوميا عليه وأرادت أن تتخلص منه فأمرته أن يحمل رسالة لابنتها « نيانج كانج رى » وكانت الرسالة تقول « اقتلى حامل هذا الكتاب على الفور » وعرف راهب بالامر فغير مضمون الرسالة الى « تزوجى حامل هذا الكتاب على الفور » وكانت سعادة

الفولكلور في التراث العربي



دكتورة نبيلة ابراهيم

المتوفى عام ٣٥٦ هـ يقول في مقدمة كتابه الأغاني مبررا ما يحتوي عليه هذا الكتاب من الروايات المتنوعة التي قد تبتعد بالقارىء عن موضوع الكتاب الأساسى وهو الغناء : « فلو أتينا بما غنى به شعر شاعر منهم ولا نتجاوزه حتى نفرغ منه لجرى هذا المجرى ، وكانت للنفس عنه نبوة وللقلم منه مله . وفى طباع البشر محبة الانتقال من شيء الى شيء والاستراحة من معهود الى مستجد . . . وإذا كان هذا هكذا فما رتبناه أحلى وأحسن ليكون القارىء له بانتقاله من خبر الى غيره ومن قصة الى سواها ومن أخبار قديمة الى محدثة ومليك الى سوقة وجد الى هزل أنشط لقراءاته وأشهى لتصفح فنونه » . فإذا انتقلنا الى كاتب آخر مشهور وهو ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هـ ، فإننا نجد أن مفهوم الرواية وأثرها فى بقاء التراث الشعبى واستمراره واضح عنده كل الوضوح . فهو يقول فى مقدمة كتابه عيون الأخبار :

« واعلم أنا لم نزل نتلفظ هذه الأحاديث فى الحداثة والاكتهال عن هو فوقنا فى السن والمعرفة وعن جلسائنا واخواننا ، ومن كتب الأعاجم وسيرهم . وبلاغات الكتاب فى فصول من كتبهم ، وعنهم هم دوننا ، غير مستتكفين أن نأخذ عن الحديث سنا لحداثته ، ولا عن الصغير قنرا لحساسنه ولا عن الأمة الدكها فضلا عن غيرها . »
ومن هنا جاء كتابه دراسة ممتعة للشعب العربى من جوانب شتى . فهو يبحث فى الطباع وفى المعتقدات وفى علاقات الناس بعضهم ببعض ، وفى المأكولات والمشروبات الى غير ذلك من جوانب الحياة الشعبية . وهو يلقي الضوء على بحثه على الدوام عن طريق سرد الروايات الطريفة التى يمكن أن تندرج ، اذا ما صنفنا ، تحت مباحث شتى للدراسات الشعبية .

ان التراث العربى غنى بالمواد الفولكلورية ، سواء تلك التى تتصل بالعصر الجاهلى أم تلك التى ترتبط بالعصور الاسلامية . وستظل هذه الكنوز حبيسة كتب التراث العربى ، طالما ظل الدارسون قاصرين دراساتهم على ما اصطلاح عليه من دراسات عربية مثل الشعر والنقد والبلاغة والنحو الى غير ذلك ، غافلين عما تحتوى عليه هذه الكتب من أسس تهم الباحث فى دراسة حياة الشعب العربى فى جميع عصوره . ولسنا ننكر أن استخلاص المواد الفولكلورية من كتب التراث العربى عمل شاق ، فلو أننا أحصينا الكتب التى تحتضن بين ثناياها هذه المواد لوجدناها تربو على المئات . ومن ثم فإن هذا العمل يحتاج الى تضافر الجهود لدراسة تراثنا الشعبى العربى القديم وتصنيفه وتقديمه للقارىء فى ثوب جديد . وهذا ما فعلته جميع شعوب العالم الناهضة عندما أخذت على عاتقها رصد حياة شعوبها منذ العصور القديمة حسبما تيسر لها ذلك .

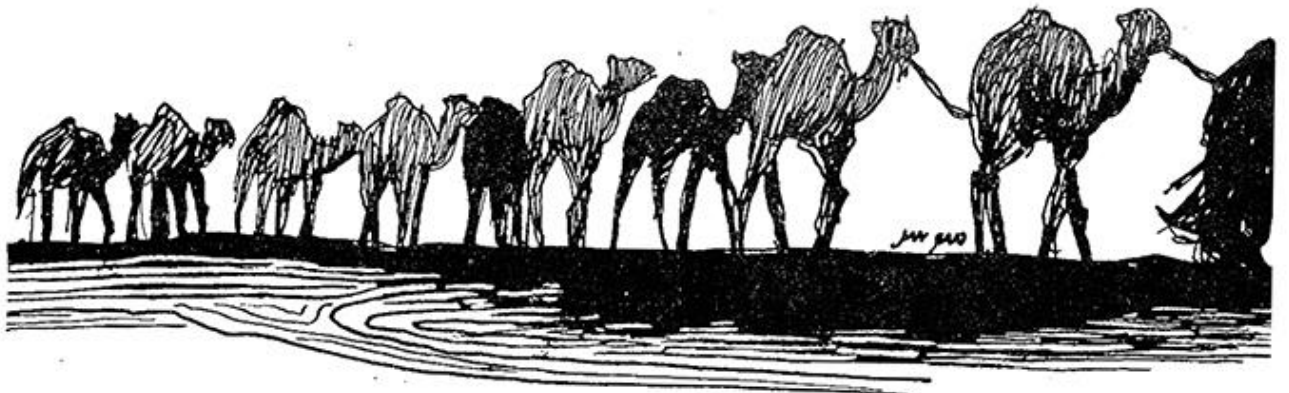
ومهمتنا فى هذا المقال أن نقدم للقارىء عرضا سريعا موجزا ، وإن استغرق عدة صفحات ، لتراثنا العربى المدفون فى ثنايا كتب تراثنا ، وأن نربط التراث الشعبى العربى الاسلامى بالتراث الشعبى الجاهلى ، حيث أن حياة الشعوب لا تعد تطورا بقدر ما هى نمو .

ولم تكن بعض كتب التراث التى ألغت فى زمن مبكر غافلة عن هذا الجانب ، أعنى جانب دراسة حياة الشعوب ، كما أنها لم تكن غافلة عن أن تقديم المواد الشعبية يمنع القارىء أكثر من قراءته لأية مادة علمية أخرى ، بل انهم ضمّنوا كتبهم عن وعى تام ، بكل ما توصل اليه من مواد التراث الشعبى ، أملا فى أنها قد تجذب القارىء لقراءة سائر ما تتضمنه كتبهم . فأبو الفرج الأصفهاني

يتركوا قولاً لقائل في كل علم • وكان كثيراً ما يختلج في القلب ويخطر بالبال أن أتطفل • بجمع كتاب يستوعب أحوالهم على سبيل الاجمال،

ومن هنا نرى أن الألوسي ينمى على الكتاب المتأخرين أعمالهم لهذا البحث • ولهذا فقد ظلت مادة الحياة الشعبية العربية قبل الاسلام متفرقة في ثنايا الكتب دون أن يحاول أحد من الباحثين جمعها في مصنف واحد ودراستها • فإذا حاولنا بعد ذلك أن نتبين منهج الألوسي في كتابه فأننا نلاحظ أنه اتبع ما يسمى الآن بمنهج علم الاثنوجرافيا • وهذا العلم يقوم على أساس دراسة شعب من الشعوب القديمة من خلال دراسة جنسه وبيئته الجغرافية والطبيعية ، ودراسة أثر ذلك في بنية الشعب وطباعه ثم استبيان أثر كل هذا في أقواله وأفعاله وحياته المادية بكافة أشكالها وهذا ما فعله الألوسي بحق ، ولا نبأخ إذا قلنا انه قدم لنا الحضارة العربية القديمة بعناصرها المختلفة • وإذا كانت مقومات كل حضارة تقسم أساساً على الدور الذي يلعبه كل من السحر والدين والعلم في مجتمع من المجتمعات ، فأننا نجد الألوسي يخصص بحثه لدراسة هذه الامور دون أن يطرا على ذهنه ، بطبيعة الحال ، التمييز بينها تمييزاً علمياً على نحو ما يفعل علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية • فإذا حاولنا أن نتبين الوظيفة الأساسية التي لعبها كل من السحر والدين والعلم في حياة العرب الجاهلية ، فأننا نرى أن علمهم كان يتمثل في دراسة الحياة الطبيعية التي تحيط بهم وما يلزمهم في هذه

فإذا بدأنا الحديث عن التراث الشعبي الجاهلي فأننا نشير إلى أن هذا التراث يوجد مبعثراً في ثنايا بعض أمهات الكتب العربية ، من بينها ، على سبيل المثال لا الحصر ، كتاب الاغانى وعيون الاخبار وبلوغ الأرب ، والحيوان للجاحظ والحيوان للدميري ، وكتاب البيان والتبيين والعقد الفريد إلى غير ذلك • ولكننا نخص بالذكر هنا كتاب بلوغ الأرب للألوسي ، لأنه يعد من وجهة نظرنا ، الكتاب الذي ألف خصيصاً لهذا الغرض ومن المعروف أن هذا الكتاب ألف في العصور الحديثة ، فقد ألفه الكاتب كما يقول في عهد السلطان عبد الحميد خان ، وكان ذلك بناء على انعقاد لجنة الألسنة الشرقية ، على حد تعبيره ، في استوكهولم ، وطلبها من العلماء أن يؤلفوا كتاباً • يشتمل على مناقب العرب العرباء وبيان أقوامهم وشعبهم المختلفة وخصائصهم وسجاياهم على أن الألوسي لم ينهض بهذا العمل لأنه قد طلب منه ، ولكنه ، كما يفصح عن ذلك فيما بعد ، كان منشغلاً بهذا الموضوع من قبل ولكنه كثيراً ما كان يتردد في التأليف فيه لقلّة المصادر التي يمكن أن يعتمد عليها في هذا الموضوع يقول • واني لم أزل أتشوق للوقوف على آثارهم (أى آثار العرب قبل الاسلام) والاطلاع على شريف سيرهم وأخبارهم ، وأتمنى أن أظفر بكتاب يشتمل على أحوالهم قبل الاسلام ويحتوى على ما كانوا عليه في جاهليتهم من العوائد والاحكام ، فلم أر ذلك فيما بين الأيدي من الكتب والمجامع ولا أنه قد طرق باب سمع من المسامع ، مع أن المتقدمين من علماء المسلمين لم يهملوا مثل هذا المهم ولم



بوظيفة استرضاء الآلهة لا لكي تحل له مشكلات مؤقتة وجزئية في حياة الانسان كما هو الحال مع السحر ، ولكن لكي تتنبأ له بمصير أمور كليسة ترتبط بوجوده مثل مشكلة الحياة والموت أو لكي تتنبأ بمصير انسان غائب أو مصير طفل مجهول النسب ، الى غير ذلك من الأمور الكبرى التي ترتبط بوجود الانسان وكيانه . فقد كان قدام هبل أكبر آلهتهم «سبعة أقداح مكتوب في أولها صريح والآخر ملصق» . فإذا شكوا في مولود أهدوا له هدية ثم ضربوا بالقداح ، فإن خرج صريحا الحقوه وإن كان ملصوقا رفعوه . وقد حاعلى الميت وقدها على النكاح . فإذا اختصموا في أمر من الأمور أو أرادوا سفرا أو عملا ، استقسموا بالقداح عنده فما خرج عملوا به وانتبهوا اليه» . «كما كانوا يتصورون أن الشياطين تدخل في الأصنام وتخطبهم منها وتخبرهم ببعض الغيبات وتدلهم على بعض ما يخفى عليهم» (٤) ، وإذا كانت الآلهة على هذا النحو هي المتصرف في مشكلات حياتهم الكبرى ، كان لا بد من استرضائها . ولهذا فقد كانت أعياد العرب تنقسم الى أعياد مكانية وأخرى زمانية . أما المكانية فهي التي تقام في المكان الذي توجد فيه الآلهة ، وأما الزمانية فهي التي تقام في المناسبات الاجتماعية المختلفة .

وهكذا إذا حاولنا أن نحصى معتقدات العرب الجاهليين وتصوراتهم ، فإننا نجدها تدرج اما تحت باب العلم أو السحر أو الدين . ولا يمكننا أن نحصى هذه المعتقدات والتصورات ، فهذا مجاله كتاب وليس جزءا من مقال . وإنما يكفي أن نحيل القارئ الى كتاب بلوغ الأرب وكذلك كتابي نهاية الأرب للنويري وعبود الأخبار لابن قتيبة ، لكي يقرأ فيها تلك المادة الجاهلية المحسنة ويحاول تصنيفها ، فلن يجدها عندئذ تخرج عن نطاق هذه الأمور الثلاثة . على أننا لم نهدف من وراء هذا التصنيف لتلك المادة الروحية والعقلية التي تمثل الجانبين الفكري والسلوكي عند العرب الجاهليين أن نبين وظيفة كل أمر من هذه الأمور على حدة في حياتهم فحسب ، وإنما شئنا أن نستفيد من هذا التقسيم في استجلاء ما تخلف عن العصر الجاهلي لدى العرب في العصر الاسلامي ، وذلك عندما نتعرض وشيكا للحديث عن التراث العربي الاسلامي .

الحياة من أجرام سماوية الى حيوانات ونباتات الى غير ذلك . ومن ثم فقد كانت علوم العسرب في الجاهلية تشتمل على العلم بأحوال الجو والنبات والابل والخيول وحيوان الصحراء بصفة عامة والعلم بمجاهل الصحراء الى غير ذلك وبناء على هذا العلم استطاع العربي أن يكيف حياته مع الطبيعة التي تحيط به ، وأن يتعامل معها في حدود ما وسعه علمه . وعندما تخون المعرفة العربي ، فإنه كان يلجأ الى السحر . « فكانت العرب اذا أجذبت وأمست السماء عنهم ، وأرادوا أن يستمطروا السماء ، عمدوا الى السلع والعشر فخرموها وعقدوها في أذنان البقر وأضرموها فيهن النيران وأصعدوها على جبل وعر واتبعوها يدعون الله ويستسقونه . وإنما يضرمون النار في أذنان البقر تغاولا للبرق بالنار ، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات » (١) . فالسحر هنا يقوم على أساس أن الشبيه يفعل الشبيه . وكانهم كانوا يقومون بعملية استعارية يرمز فيها البقر الى السحاب والنار الى البرق ، فإذا ولت الأبقار تجرى على هذا النحو ، حدث نوع من سحر المشاركة بين هذه العملية وعملية اسقاط المطر الطبيعية ، فيسقط المطر . ولما كان العربي الجاهلي ينقصه العلم بأحوال المرض ، فقد كان وعلى سبيل المثال ، يعلق الحلي والجلجل على اللديغ حتى يفريق وقد قدم الألوسي سببا لذلك بأنهم كانوا يرون أن المريض « إذا نام سرى السم في جسمه فيهلك ، ولذلك كانوا يشغلونه بالحلي والجلجل » (٢) . ولا نعتقد أن هذا التفسير موفق حيث أنه يمكن أن يشغل المريض بطرق أخرى خلاف صوت الحلي والجلجل المزعج ، وإنما التفسير الاوفق من ذلك هو الذي يتفق مع الاعتقاد السائد في أن صيوت الأجراس أو الجلجل يطرد الشياطين ، فلا تقترب من المريض وتسيء اليه . وكذلك كان الرجل منهم اذا شاء دخول قرية فخشى وباءها أوجنها ، وقف على بابها فنهق نهيق الحمار ثم علق عليه كعب أرنب . « (٣) أما كعب الارنب فهو بمثابة تعويذة أو رقية ، وأما النهيق فربما كان وسيلة لخداع الجن أو شيطان المرض بأنه ليس انسيا .

وهكذا نرى أن السحر يقوم بوظيفة جلب الخير للانسان وابعاد الشر عنه . أما الدين فيقوم

(١) بلوغ الأرب ج ٢ ص ٢٢٢

(٢) نفس المرجع ص ٣٣٦

(٣) نفس المرجع ص ٣٥٨

(٤) نفس المرجع ص ٢٣٤

المنشط للخيال والروح معا . ومن ثم تميز من بين الناس أفراد لهم القدرة على القص . وكان الناس يلتفتون من حول هؤلاء القصاصين ليستمتعوا بالأحاديث الطريفة من كل نوع . وإذا حاولنا أن نصنف هذه الحكايات فأننا نجدها تتنوع بين حكايات أسطورية وحكايات تعليلية وحكايات ترتبط بالواقع الذي كان يعيشه العربي ثم حكايات الأمثال وحكايات البطولة التي ترتبط بأخبار العرب والأسم الأخرى . وغالبا ما ترتبط الحكايات الأسطورية بتصورات العرب القدماء عن الجن والغيلان وغير ذلك من الأشباح التي كانوا يتصورون لها وجودا بينهم ، كما أنها ترتبط بالظواهر الطبيعية ومحاولة تفسيرها كما تترأى له أشكالها وحركاتها . فمن النوع الأول ما يحكى من «أن عمرو بن يربوع تزوج الغول وأولدها بنين ومكثت عنده دهرًا فكانت تقول له ، إذا لاح البرق من جهة بلادى فاستره عني ، فاني إن لم تستره عني تركت ولدك عليك وطلت إلى بلاد قومي . فكان عمرو بن يربوع كلما برق البرق غطى وجهها بردائه فلا تبصره . ثم غفل عمرو بن يربوع عنها ليلة وقد لمع البرق ولم يستر وجهها فطارت وقالت له وهي تطير :

امسك بنيك عمرو اني آبق
برق على أرض السعالي آلق (١)

ومن ذلك ما رواه الأصفهاني في الأغاني عن عبيد بن الأبرص «أنه كان في بعض الطريق فعرض له شجاع يلهث عطشا فعدا إلى اداوته ونزل عن بعيره فسقاه حتى رواه ، ثم مضى إلى الشام فقضى حوائجه ورجع ، فأضل في بعض طريقه بعيره ، فنكب عن الطريق ليطلبه فاذا هاتف يقول :

يا صاحب البكر المفضل مذهبه
دونك هذا البكر منا فاركبه
حتى إذا الليل تراءى غيظه
واقبل الصبح ولاح كوكبه
فحط عن رحله وسيبه

فراى بعيرا واقفا فاستوى على ظهره ، فلم يلبث ساعة أن رأى بيته ، وكان بينه وبينه عشرون مرحلة ، فخلى عنه الرجل وهو يقول :



ومما يسترعى النظر أن بعض تلك المعتقدات والتصورات ما تزال تعيش كما هي بيننا حتى اليوم . فمن ذلك أن الغلام كان إذا سقطت له سن أخذها بين السبابة والابهام واستقبل الشمس إذا طلعت وقذف بها . وقال يا شمس أبدليني بسن أحسن منها . ومنها أن الرجل كان إذا خدرت رجله ذكر من يحب أو دعاه فيذهب خدرها . ومنها أن الرجل منهم كان إذا طرفت عينه بثوب آخر مسح الطارف عين المطروف سبع مرات فتشفى . ومنها أن العربي كان إذا رحل عنه الضيف وأحب ألا يعود كسر شيمًا من الأواني وراءه . فكل هذه المعتقدات ما تزال تعيش بيننا حتى اليوم دون أن نعرف لها تفسيرًا ، كما لم يحاول الألويسي كذلك أن يجد لها تفسيرًا .

فاذا انتقلنا إلى المادة الفولكلورية المروية في التراث العربي الجاهلي ، فأننا نجدها متنوعة . وهي مرتبطة كل الارتباط بمعتقداتهم ودياناتهم وحياتهم الاجتماعية القبلية . وقد كان للعرب الجاهليين أسواق وأندية ومجالس يستمتعون فيها برواية القصص والأخبار . ومعنى هذا أن فن القص كانت له أهمية خاصة ، إذ لا يقطع الوقت الطويل من أعمار الليل إلا مثل هذا الفن المثير

يا صاحب البكرة قد انجيت من كرب
ومن فيصاف تفضل المدلج الهادي

هلا بدأت لنا خلقا لنعرف من
قد اجاد بالنعماء في الوادي ؟

فاجابه الصوت :

انا الشجاع الذي ارويته ظمأ
في صحيج حصب عن اهله صادي (١)

واما النوع الثاني من الحكايات الأسطورية وهو الذي يرتبط بالظواهر الطبيعية فمنه ما يروى أن «الدبران خطب الثريا إلى القمر وأن القمر وافق على هذه الخطبة وأراد أن يزوجه منها . فذهب إلى الثريا ليعرض عليها الأمر ، ولكن الثريا رفضت وامتنعت ومضت وهي تقول : ما أصنع بهذا السبوت الذي لا مال له ! وأخبر القمر الدبران بما قالت الثريا ، فمضى الدبران بجميع نياقه وراح يسوقها أمامه صداقا للثريا ويتبعها حيثما توجهت .

وكما انشغل العربي الجاهل بالسماء ، فقد انشغل كذلك بعالمه الأرضي . ومن الطبيعي أن أول ظاهرة أقلقته هي ظاهرة الموت . ومن ثم صاغ حوله الأساطير التي تصور هذا القضاء المحتم الذي قدر للإنسان من قبل أن يولد مهما استنسر هذا الإنسان واستمسك بالحياة . فقد رووا «أن لقمان الحكيم خير بين سبعة بعران سمر وبين سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف بعده نسر ، فاستحق الأباقر واختار النسور . فلما لم يبق غير النسر السابع قال ابن أخ له : يا عم ما بقي من عمرك إلا عمر هذا . فقال لقمان : هذا لبد (ولبد بلسانهم الدهر وهم اسم نسر من نسور لقمان ، فلما انقضى عمر لبد رآه لقمان واقفا فناداه : انهض لبد فذهب لينهض فلم يستطع فسقط ومات ومات لقمان معه » (٢) .

وقد دونت عن العرب حكايات تعليلية ترتبط بقبايلهم وتعلل تسمية بعضها بأسماء خاصة تحتاج إلى تفسير أو أنها تفسر العداوة التي نشأت بين

قبيلتين . فلقد سمي أولاد كلاب بن صعصعة بنى فارس البقرة . ولما كانت هذه التسمية تحتاج إلى تفسير ، فقد رووا أن «اخوة كلاب بن صعصعة خرجوا ليشتروا خيلا وخرج معهم كلاب ، فجاء بعجل يقوده . فقال له اخوته : ما هذا ؟ فقال : فرس اشتريته فقالوا له : يا مائق هذه بقرة ، أما ترى قرنيها ؟ فرجع إلى بيته فقطع قرنيها فأصبح أولاده يسمون بنى فارس البقرة » (٣) .

وترتبط بهذه الحكايات الواقعية حكايات أخرى تحكي عن حياة العرب الجاهلية ، وهي تلك الحياة التي كانت تتمثل فيها طباع العرب من اغارة وسلب واكرام والضييف والحيانة والأخذ بالثأر والعفو عند المقدرة . وهذه الحكايات كثيرة ومتنوعة وتتميز بالطرافة . ومن ذلك ما يحتكى من أنه طلب من أحد الأعراب الذي اشتهر بالسرقة أن يروى إعجب مغامراته فقال : «كان لي بعير لا يسبق ، وكانت لي خيل لا تلحق ، فكنت لا أخرج فأرجع خائبا . فخرجت يوما فاحترشت ضبا فعلقته على قتبتي ، ثم مررت بخباء سري ليس فيه إلا عجوز ، فقلت في نفسي ، أخلق بهذا الخباء أن يكون له رائحة من غنم وابل ، فلما أمسيت اذا بابل مائة فيها شيخ عظيم البطن مشدن اللحم ، ومعه عبد أسود وغد . فلما رأني رحب بي ثم قام إلى ناقته فاحتلبها ، وناولني العلبه فشربت ما يشرب الرجل فتناول الباقي فضرب به جبهته ثم احتلب تسع أينق فشرب البانن ، ثم نحر حوارا فطبخه ثم ألقى عظامه بيضا وحنأ كومة من بطحاء وتوسدما وغط غطيظ البكر . فقلت هذه والله الغنيمة . ثم قمت إلى فحل ابله فخطمته ثم قرنته إلى بعيري وصحت به فاتبعني الفحل وأتبعته الابل فصارت خلفي كأنها حبل ممدود . فمضيت أبادر ثنية بيني وبينها مسيرة ليلة للمسرع ، فلم أزل أضرب بعيري بيدي مرة وأقرعه برجلي أخرى حتى طلع الفجر . فأبصرت الثنية فاذا عليها سواد . فلما دنوت اذا أنا بشيخ قاعد وقوسه في حجره . فقال : أضيفنا ؟ قلت نعم ، قال : أتسخونفسك عن هذه الابل ، قلت : لا . عند ذلك أخرج سهما كان نصله لسان كلب ثم قال : أبصر بين أذني الضب ثم رماه فصدع عظمه من دماغه ثم قال : ما تقول ؟ قلت أنا على رأي الأول . فقال : انظر هذا السهم الثاني في فقرة ظهره الوسطى . ثم

(١) الأغاني ج ٢ ص ٣٩٤ ط . هيئة الترميز والنشر

والنشر

(٢) بلوغ الأدب ج ٣ ص ١٨

(٣) عيون الأخبار لابن قتيبة ج ٢ ص ٢٨



رمى به فكانما قدره بيده ثم وضعه باصبعه . ثم قال : أرايت ؟ قلت : انى أريد أن أتثبت . فقال : أنظر هذا السهم فى علوه ذنبه ، والرابع والله فى بطنك . ثم رماه فلم يخطئ . فقلت أنزل أمنا . فقال : نعم . فدفعته إليه حطام فحله وقلت : هذه ابلك لم يذهب منها وبرة . قلت هذا وأنا أنتظر أن يرمىنى بسهم ينتظم به قلبى . فلما تنحيت قال لى : أقبل . فأقبلت والله خوفا من شره لا طمعا فى خيره . فقال : أى هذا ما أحسبك جشمت الا من حاجة فاقرون من هذا الأبل بعيرين وامض لطيتك . قلت أما والله حتى أخبرك عن نفسك قبل فوالله ما رأيت أعرابيا قط أشد ضرسا ولا أعدى رجلا ولا أرمى يدا ولا أكرم عفوا ولا أسخى نفسا منك « (١) »

ثم هناك حكايات الأمثال ، وهى تلك الحكايات التى تحكى حدثا ينتهى بعبارة موجزة ذات مغزى عميق تصبح فيما بعد مثالا . ومثال ذلك «رجع بخفى حنين ووافق شن طبقة» الى غير ذلك من الأمثال التى حرص العرب فى العصور الإسلامية على جمعها وتدوينها ، بالإضافة الى المحصول الوافر من الأشعار العربية الجاهلية التى تتضمن أمثالا . وكل هذا أفردت له الكتب مثل كتاب «مجمع الأمثال» للميدانى ، وكتاب «أمثال العرب» للمفضل الضبى . وكتاب الفاخر لابن سلمه بن عاصم ، وكتاب جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكري . ثم كتاب المستقصى فى الأمثال للزمخشري .

وهناك أمثال تنتزع من بين سياق حوار فى حادثة معينة . وشبيه بها تلك الأمثال التى تنتزع من قصص الحيوان . ومن ذلك المثل المشهور : «فى بيته يؤتى الحكم» . فقد «زعمت العرب أن الأرنب التقط ثمرة فاخترلسها الثعلب فاكلها ، فانطلقا يختصمان الى الضب . فقال الأرنب : يا أبا الحسل . قال : سميعا دعوت . قالت : آتيناك نختصم اليك . قال : عادلا حكمتما . فقالت : فاخرج الينا . قال : فى بيته يؤتى الحكم . قالت : انى وجدت ثمرة . قال : حلوة فكلتها . قالت : فاخترلسها الثعلب . قال : لنفسه بقى الحسير . قالت : لطمته . قال : بحقك أخذت . قالت : لطمنى . قال : حر انتصر . قالت : فاقض بيننا قال : حدث حدثين امرأة ، فان أبت فأربعة . فذهبت أقواله كلها أمثال « (٤) »

وهناك بطبيعة الحال أمثال أخرى ترد مفردة ومثال ذلك : كالمستغيث من الرمضاء بالنار ، وهدنة على دخن ، ومرعى ولا كالمسعدان . كما أن هناك أمثالا تشتق من صفات الحيوان ، فيقال ، اسمع من قراد . والقردان تكون عند الماء ، فان قربت الأبل منها تحركت وانتعشت ، فيستدلون بذلك على اقبال الأبل . ويقال : اصنع من تنوط «وهو طائر يصنع عشا مدلى من الشجر» .

ولعلنا ندرك بعد هذا العرض السريع مقدار ما كانت عليه ثروة التراث الشعبى فى العصر الجاهلى ولعلنا ندرك كذلك أهمية دراسة هذا التراث قبل أن نبدأ دراسة الشعر العربى الذى كثيرا ما يشير الى عادات ومعتقدات عاشت فى ضمير الشعراء قبل أن ينطق بها شعرهم . ولا مفر لنا ، ان شئنا ، أن نتبع المنهج السليم فى دراسة التراث الجاهلى ، من أن نبدأ بتمثل الحياة الجاهلية بوصفها ككل ، قبل أن نأخذ فى دراسة أى إنتاج فردى .

(١) عيون الاخبار ج ١ ص ١٧٧ .

(٢) النوبرى : نهاية الارب ج ٣ ص ٢٣ .

رأيت شيئا ؟ قال : لا . قال فاعضد الثالثة ،
فأتاها فإذا هو بحبشية نافشة شعرها واضعة
يديها على عاتقها تصرف بأنيابها وخلفها دبية
السلمي . فلما نظر الى خالد قال :

عزى شمسى شدة لا تكذنى
على خالد القى الحمار وشهرى

فانك ان لاتقتلى اليوم خالدا
تبسؤنى بدل عاجلا وتنصرى

فقال خالد :

يا عز كفرانك لا سبجانك
انى رأيت الله قد اهانك

ثم ضربها ففلق رأسها فإذا هى حية . ثم
عضد الشجرة وقتل دبية ثم أتى النبى (ص)
فاخبره فقال : تلك العزى ولا عزى بعدها
للعرب . (١)

ولقد لعب الوعاظ دورا كبيرا فى العمل على
اثراء التراث الشعبى بالقصص الدينية المشبع
بعنصر الخيال . ولما كان الخلفاء الراشدون
مدركين تماما لخطورة هذا الأمر ، فلم يكن
عمر بن الخطاب على سبيل المثال ، يأذن لرجل
أن يجلس الى الناس فى مسجد الرسول يحدثهم
الأحاديث دون أن يكون على ثقة تامة بثقافته
الدينية . كما نجد أن على بن أبى طالب أيضا
كان يطرد القصاص من مسجد البصرة ولا يأذن
إلا لقاص واحد هو الحسن البصرى العالم الجليل
المتفقه فى الدين . والواقع أن الوعظ فتح مجالا
طريفا لرواية الحكايات الخيالية الرمزية التى
تخدم غرضا أخلاقيا وذلك الى جانب الروايات
الدينية الموثوق فيها . فمن ذلك ما روى من
أن جبريل عليه السلام أتى آدم عليه السلام
فقال له انى أتيتك بثلاث فاختر واحدة فقال :
وما هى يا جبريل ؟ قال : العقل والحياه والدين .
قال : قد اخترت العقل . فخرج جبريل الى الحياه
والدين فقال : ارجعا فقد اختار العقل عليكما .
فقالا : أمرنا أن نكون مع العقل حيث كان .

ثم صب كل هذا التراث فى المجتمع الاسلامى
فنما بعضه وازدهر ، كما تحور البعض الآخر
وتغير . على أنه لم يحدث أن انقرض شكل من
أشكال هذا التراث انقراضا كليا ، وانما كانت
تظهر له ملامح خفيه فى كثير أو قليل . والى جانب
هذا ظهرت أشكال جديدة من التراث الشعبى
ارتبطت كل الارتباط بأديين الاسلامى وبشخصيه
الرسول عليه السلام بصيغه خاصة .

أما من ناحية العلم فقد تطور الحال بتأثير
الفتوحات الاسلاميه ونشاط الحركة الفكرية
وكذلك بفضل الترجمة . ومن هنا نلاحظ حدوث
انقسام بين العلم الشعبى والعلم الرسمى أن
جازلنا هذا التعبير . وهذا لا يعنى أن العلم
الرسمى قضى على العلم الشعبى ، وانما عاشا معا
جنباً الى جنب . أما فى العصر الجاهلى فقد كان
العلم والمعرفة شعبيين ، بمعنى أنهما نبعاً أصلا من
الشعب وكان أساسهما التجربة الفردية والجماعية
فى حياة الصحراء القاحلة . ومن ثم فقد تطورت
فى العصور الاسلاميه المعرفة الطبية ومعرفة
الأفلاك ودروب الصحراء ومجاهلها ، والمعرفة
بالأنساب والأخبار وأصبحت علوما مستقلة
تخدم أغراض الحياة المتطورة من ناحية ، وتربط
العرب المسلمين بماضيهم الغابر من ناحية
أخرى .

أما عن المعتقدات والتصورات السحرية فقد
ظلت تعيش فى ضمائر الناس ، وكان لها أثر
كبير فى سلوكهم . وعلى الرغم من أن الاسلام
حاول أن يقضى على كثير من أشكال هذا السحر ،
إلا أن السحر والخرافة لهما تأثيرهما الدائم على
عقول الناس . وكل ما حدث هو أن الناس غلغوا
هذه المعتقدات بغلاف اسلامى ، وبذلك تسلحت
طقوس السحر والخرافات بسلاح مكنها من أن
تعيش على الدوام ، كما سنشير الى ذلك عندما
نتعرض لصنوف الروايات الشعبية الاسلامية .

أما الشيء الذى استطاع الاسلام أن يقضى
عليه قضاء مبرما ، فهو بطبيعة الحال عبادة الآلهة
القديمة ، ومن ثم فقد محى ذكرها من الروايات
الشعبية . فقد روى أن النبى « عندما بعث
خالد بن الوليد قال له اثبت بطن نخلة ، فانك
تجد ثلاث سممرات ، فاعضد الأولى ، فاتاها
فعضدها . فلما جاء اليه عليه الصلاة والسلام
فقال : هل رأيت شيئا ؟ قال : لا . قال : فاعضد
الثانية : ومقضاها ثم أتى النبى (ص) فقال : هل

كذب • ما هو الذى أمرنى ، انما أسرني غلام أسود على برذون أبلق عليه ثياب خضر وما أراه فى عسكريك الآن ، وسلمنى اليه • فقال المختار ، أما ان اترجل قد عاين الملائكة ، خلوا سبيله فخلوه فهرب » (١) •

وأما الرواية الثانية فيرويه أبو الفرج كذلك نقلا عن ابراهيم بن المهدي قال : « قدم على هشام ابن الكلبي فسأله عن العشاق يوما فحدثني قال : تعشق كثير امرأة من خزاعة يقال لها أم الحويث فنسب بها وكرهت أن يسمع بها ويفضحها كما سمع بعزة • فقالت له : انك رجل فقير لا مال لك فابتغ مالا يعفى عليك ، ثم تعال فاخطنى كما يخطب الكرام • قال : فاحلفى لى • ووثقى أنك لا تتزوجين حتى أقدم عليك • فحلفت ووثقت • فمدح عبد الرحمن الأزدي ، فخرج اليه ، فلقيته طبيا سواغ ولقى غرابا يفحص التراب بوجهه • فتطير من ذلك حتى قدم على حى من لهب ، وهى قبيلة من اليمن عرفت بالعباية وزجر الطير • فقال : أياكم يزجر ؟ فقالوا كلنا ، فمن تريد ؟ قال : أعلمكم بذلك • قالوا : ذاك الشيخ المنحنى الصلب • فأناه فقص عليه القصة فكره ذلك له وقال له : قد توفيت أو تزوجت رجلا من بنى عمها » (٢) •

فهاتان قصتان أخذناهما من بين القصص العديدة لدلالاتهما على استمرار التراث الشعبى • والقصتان ، كما يتضح من نسيجهما ، ترويان حوادث فى العصر الإسلامى • ومع ذلك فهما تكشفان فى الوقت نفسه عن استمرار المعتقدات الجاهلية التى عاشت ودخلت فى نسيج القصص الإسلامى • فبدلا من الأشباح والأرواح التى كانت تتراعى للجاهلى ، أصبحت تتراعى للرجل الإسلامى الملائكة وربما تراهى له الشيطان أو الجن فى مواقف أخرى • وأما الزجر فهو اعتقاد جاهلى ، ظل الناس يعتقدون فيه وأصبح موضوعا أو موتيفاً من موتيفات حكاياتهم •

وهناك موضوع جديد دخل دائرة القصص يعد وليد الرقى الفكرى الذى عاشه العرب فى العصور الإسلامىة ، وأعنى بذلك موضوع الملح والنكات • ولا بد أن العرب الجاهليين كانوا يمزحون ويسخرون

على أن الشعب العربى الذى أغرم بالقص والرواية منذ القدم ، لم يعد يقنصر بعد سماع الحكايات والروايات من الوعاظ ، وانما أصبح القصاصون فى كل مكان يلعبون دورا كبيرا فى امتناع الناس بحكاياتهم • وكان معنى خروجهم من بين جدران المساجد ، أن يقصوا على الناس من كل نوع من الطرائف ، القديم منها والجديد ، والدينى منها والدنيوى • وقد كان لمعاوية بصفة خاصة غرام خاص بالقصص • يقول عنه المسعودى : « كان يستمر الى ثلث الليل فى اخبار العرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياساتها لرعيها ، وغير ذلك من اخبار الأمم السالفة • ثم تأتبه الطرف الغربية من عند نسائه من الخلوى وغيرها من المآكل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعده • فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك واخبارها والحروب والمكايد • فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون وقد وكلوا بحفظها وقراءتها • فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الاخبار والسير والآثار وأنواع السياسات »

وربما كان كتاب التيجان لوهب بن منبه وكتاب اخبار ملوك اليمن لعبيد بن شربة ، أول كتابين صنعنا فى القصص فى العصر الإسلامى • ويبدو أن عبيدا وضع كتابه هذا بتوجيه من معاوية ، وأن كان الكتاب الذى وصل إلينا من رواية ابن هشام فعبيد يوجه خطابه فى أول كتابه الى معاوية فيقول : « يا أمير المؤمنين ، لك فى غير هذا الحديث ما يقصر ليلك وتلد به نهارك ، فان فيه ما تهوى وما لا تهوى ومغضية وشغفا للملوك ونعش مودة » فيجيبه معاوية بقوله : « عزمت عليك الا اتبعته هواى ، وحدثنى ما علمت مما أسألك عنه • فأنت فى جوار الله وذمته ، وأمان منى ومن غضبى ونعش ومودتى » •

وهكذا اختلطت الحكايات القديمة بالحديثة ، والتاريخ القديم بالتاريخ الإسلامى ، كما اختلطت المعتقدات القديمة بالمثل والمبادئ التى دعا اليها الإسلام • ويمكننا أن نشير الآن الى حكايتين تشيران بوضوح الى ما يتصف به التراث الشعبى من خاصية الاستمرار مع التطور • فقد روى الأغاني أن « سراقه البارقى كان من ظرفاء أهل العراق • فأسره المختار يوم جبانة السبيع (كانت وقعة للمختار بن أبى عبيد الثقفى حين خرج للثأر من قتلة الحسين بن على بن أبى طالب) ، وكانت للمختار فيها وقعة منكرة • فجاء به الذى أسره الى المختار فقال له : انى أسرت هذا ، فقال له سراقه :

(١) الأغاني ج ٩ ص ١٢

(٢) الأغاني ج ٩ ص ١٥

بطريقتهم ، ولكننا لم يصلنا من ذلك شيء يمكن أن يرقى الى مستوى الملح والنكات الذهنية . أما في العصور الاسلامية فقد نما فن الفكاهة وحكايات النوادر حتى أفردت لهما العديد من الكتب . والمثالان التاليان يوضحان لنا مدى ارتباط الملح والنكات بالرقى الذهني في العصور الاسلامية . يحكى أن الحجاج أخذ لصا أعرابيا فضربه سبعمئة سوط . وكان كلما قرعه بسوط قال اللهم شكرا فأتاه ابن عم له فقال : والله ما دعا الحجاج الى التماذى فى ضربك الا شكرك لأن الله يقول : ولئن شكرتم لأزيدنكم . وقد أراد رجل أن يمزح أمام أحد الموالى فقال : «أريت البارحة فى منامى كائى دخلت الجنة فرأيت جميع ما فيها من القصور . فقلت لمن هذه فقيل للعرب . فقال رجل عنده من الموالى ، أصعدت الغرف ؟ قال : لا . قال : فتلك لنا » (١) .

وهكذا اتسعت دائرة القصص كما رأينا ، فتراكمت ثروة الحكايات والأمثال والمعتقدات والتصورات ، وأصبحت معدة لمن يصيبها فى قالب قصصى يمكن أن يجمع القديم والجديد بين ثناياه . ولما وجد القصاصون أن قالب ألف ليلة الهندي أو الفارسي يمكن أن يستوعب كل هذه المادة ، فقد أدخلوها فيه ، وبذلك أصبحت ألف ليلة وليلة ذات طابع عربي صرف وان ظلت محتفظة ببعض ملامح القصص الأجنبية .

على أن ألف ليلة وليلة وغيرها من مجموعات الحكايات مثل مجموعة الحكايات الغربية والأخبار العجيبة التي حققها هانز فير عام ١٩٥٩ لم تكن لتستوعب كل أنماط القصص التي نمت وترعرعت في العصر الاسلامي . ولهذا كان لا بد لبعض الأنماط أن تستقل بكيانها بعيدا عن هذه المجموعات . ومن ذلك أدب السيرة والمغازي . وقد ألف محمد بن اسحق السيرة النبوية وهي تلك التي رواها ابن هشام . أما فيما يتصل بالمغازي فربما كان كتاب وهب بن منبه أقدم الكتب التي ألفت عن المغازي ، وهو كتاب يحمل عنوان المغازي ولم يصلنا منه سوى أجزاء يسيرة . وكذلك اشتهر بالتأليف في المغازي ابان بن عثمان وعاصم ابن عمر والزهوي وموسى بن عقبة وغيرهم . هذا بالإضافة الى تلك المخطوطات العديدة التي

يتضمنها فهرس مخطوطات برلين . وهذه المخطوطات مجهولة المؤلف . ويشير نصها الى تأخر زمن روايتها . والواقع أن أدب السيرة والمغازي يعد مزيجا من العلم والخيال . فهو علم بقدر ما يعتمد على الواقع ، وهو خيال بمقدار ما يلعب به الخيال في رواية كثير من الأخبار بخاصة تلك التي استمدت من العصور الجاهلية . ولعل هذا ما دعا ابن هشام الى حذف بعض الروايات التي رواها ابن اسحق عن الأنبياء منذ آدم حتى النبي عليه السلام . فهو يقول في مقدمة السيرة : «وأنا ان شاء الله مبتدىء هذا الكتاب بذكر اسماعيل ابن ابراهيم ومن ولد رسول الله صلى الله عليه وسلم من ولده وأولادهم لأصلابهم ، الأول فالأول من اسماعيل الى رسول الله (ص) وما يعرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الجهة للاختصار الى حديث سيرة رسول الله (ص) وتارك ما يذكره ابن اسحق في هذا الكتاب مما ليس لرسول الله (ص) فيه ذكر ولا نزل فيه من القرآن ، سببا لشيء من هذا الكتاب ولا تفسيراً له ولا شاهداً عليه لما ذكرت من الاختصار » . ويتضح من ذلك أن ابن هشام قد ساور الشك



فى بعض الروايات القصصية التى رأى أنها تعتمد على الخيال لا على العلم ، ومن ثم فقد فضل أن يحذفها ومع ذلك فلم تخل السيرة من روايات شعبية تعتمد على الخيال الصرف . ذلك أن المسلمين وجدوا فى شخصية الرسول ما يغنيهم عن كل شخوص التاريخ والقصص القديم . ومن ثم فقد ركزوا كل نتاج خيالهم السحري حول تصوير شخصيته وأفعاله . ولقد أسعفتهم مادة الكرامات ففوضتهم عن المأذة الأسطورية الجاهلية . ومن ذلك ما يرويه ابن اسحق عن الكرامات التى اصطحبت النبى منذ أن حملت فيه أمه فيقول على لسان آمنة : «لقد علقت به فما وجدت له مشقة حتى وضعت ، فولدته نظيفاً والله كما يولد السخل ما به قذر ، فلما فصل منى خرج منه نور أضاء له ما بين المشرق الى المغرب . ثم وقع على الأرض على يديه ثم أخذ قبضة من تراب فقبضها ورفع رأسه الى السماء كالمنصرع المبتهل . ثم رأيت سحابة بيضاء قد أقبلت تنزل من السماء حتى غشيت غيبته عن عيني برهة ، فسمعت قائلاً يقول : طوفوا بمحمد مشارق الأرض ومغاربها وأدخلوه البحار كلها ليعرف جميع الخلائق كلها باسمه

وصفته ويعرفوا بركته . انه حبيب لى لا يبقى شئ من الشرك الا ذهب به . ثم انجلت عنى فى اسرع من طرفة عين ، فاذا أنا به منرج فى ثوب أبيض أشد بياضاً من اللبن وتحتة صريرة خضراء قد قبض على ثلاثة مفاتيح من اللؤلؤ الرطب الأبيض واذا قائلاً يقول : قد قبض محمد مفاتيح النصر ومفاتيح الدنيا ومفاتيح النبوة . ثم رأيت سحابة أعظم من الأولى ولها نور أسمع فيها صهيل الخيل وخفقان الأجنحة وكلام الرجال حتى غشيت غيبته عن وجهى أطول وأكثر من المرة الأولى . فسمعت منادياً ينادى : طوفوا بمحمد جميع الأرضين وعلى موالد النبيين واعرضوه على كل روحانى من الجن والانس والملائكة والطير والوحوش واعطوه خلق آدم ومعرفة شيث وشجاعة نوح وخلة ابراهيم ولسان اسماعيل ورضا اسحق وفصاحة صالح وحكمة لوط وبشرى يعقوب وجمال يوسف وشدة موسى وطاعة يونس وجهاد يوشع وصوت داود وحب دانيال ووقار الياس وعصمة يحيى وزهد عيسى وأغمسوه فى جميع خلائق النبيين . ثم انجلت عنى فى اسرع من طرفة العين ، فاذا به قد قبض على حريرة خضراء مطوية طياً شديد ، ينبع من تلك الحريرة ماء معين واذا قائلاً يقول : بخ بخ ، قبض محمد على الدنيا كلها .

ويتضح من هذا المثال كيف أن الخيال العربى قد تركز حول شخصية الرسول ، اذ كان العربى يشعر بأنه مكلف بحمل رسالة الاسلام الى العالم وبدافع هذا الاحساس جسد بطولة النبى حسبما تراهى له خياله . وبدافع هذا الشعور نفسه تغيرت ملامح الأبطال الجاهليين منهم والاسلاميين ، وتجددت أهدافهم بحمل لواء الدين الاسلامى فى العالم كله . فاذا كان سيف بن ذى يزن آخر ملوك اليمن قبل الاسلام وهو الذى أخرج الأحباش من اليمن بعد أن استعمروه فترة من الزمن ، فقد جعله القاص يعيش حتى مطلع عصر النبوة ، وكان عليه أن يقوم بأعمال البطولة فى سبيل القضاء على الوثنية ونشر تعاليم الدين الجديد . وبهذا تجاوز سيف عصره التاريخى الى العصر الإسلامى حتى يكون بطلاً اسلامياً مكلفاً بتبعية جديدة تتوج بطولته . ولهذا عاشت السيرة أحقاباً طويلة . وعلى هذا النحو امتدت بطولة عنترة الى العصر الإسلامى لكى يناضل فى سبيل مبادئه فى ظل تعاليم الدين الجديد . فاذا وقع اختيار الشعب على أبطال برزوا فى العصور الإسلامية المختلفة مثل عبد الوهاب والسيد البطال اللذين عاشا فترة من فترات صراع العرب مع الروم ، ومثل الظاهر



بيبرس الذي عاش في فترة صراع العرب مع الصليبيين ، فان مهمة هؤلاء الأبطال كانت تتمثل في المقام الأول في نصرته الاسلام ضد الأعداء المناوئين له . والواقع أن السير الشعبية التي أخذ يرويها العرب منذ زمن مبكر ، ألقت في وقت نضج فيه التراث الشعبي وتطور بحيث أصبحت أشبه بالوعاء الذي صب فيه كل صنوف هذا التراث من عادات ومعتقدات الى قصص وأخبار جاهلية الى روايات ومفاهيم اسلامية حديثة . وقد كان هذا التراث في الحقيقة عاملا من أهم العوامل الذي من أجله ظلت السير الشعبية تروى حتى زمن متأخر .

والى جانب السير والمغازي ، أغرم الشعب العربي برواية قصص الانبياء ولهذا فقد وصلتنا مجموعة من الكتب التي تحمل هذا العنوان ومنها قصص الانبياء للشعبي وقصص الانبياء للكسائي ومنها قصص الانبياء التي يحتوي عليها كتاب الانس الجليل في تاريخ القدس والخليل لأبي اليمن القاضي الحنبلي . وليس غريبا أن العرب كانوا يعرفون بعض هذا القصص نقلا عن اليهود والنصارى الذين سكنوا الجزيرة العربية قبل الاسلام . فلما جاء الاسلام حاول الرواة أن يوفقوا بين ما سمعوه وبين آيات القرآن . ولهذا فهم يأتون بالآية ثم يحكون من القصص ما يتصل بها مطلقين الاعنة لحيالهم في تصوير كل صغيرة وكبيرة . فاذا كان قد ورد في القرآن ، على سبيل المثال ، في قصة موسى موجه الخطاب الى بنى اسرائيل في قوله تعالى : «يسموونكم سوء العذاب» أخذ القاص يصف صنوف العذاب بالتفصيل ثم يستمر في القصة من وحي خياله فيقول : «فلما أراد الله تعالى أن يفرج عنهم بعث موسى عليه السلام . وكان بدء ذلك أن فرعون رأى في منامه كأن نارا قد أقبلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر فأحرقتها وأحرق القبط وتركت بنى اسرائيل فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمعبدين والمنجمين فسألهم عن رؤياه فقالوا ، يولد في بنى اسرائيل غلام يسلبك الملك ويغلبك على سلطانك ويخرجك وقومك من أرضك ويبدل دينك . ثم يستمر الراوى فيحكى كيف أن أم موسى ذهبت بعد أن ولدت موسى لتشتري تابوتا من نجار مصرى . فلما سألها عن سبب شرائها التابوت أخبرته بأنها تريد له لكي تحبى فيه ابنها . فباعها النجار التابوت ثم ذهب ليفشى سرها ، فعقل الله لسانه ولم يستطع الكلام . فلما وصل الى دكانه ارد له لسانه ، فذهب ليخبرهم مرة أخرى ولكن الله تعالى عقل لسانه وأخذ ببصره . فأشهد الله تعالى عليه

أن رد له لسانه وبصره أن لا يدل عليه وأن يكون معه يحفظه حيثما كان . فعلم الله منه الصدق فرد عليه لسانه وبصره . وكان لفرعون يومئذ بنت ولم يكن له ولد غيرها . وكانت من أكرم الناس عليه ، وكان لها كل يوم ثلاث حاجات ترفعها اليه وكان بها برص شديد ، وكان فرعون قد جمع لها الأطباء والسحرة من مصر فنظروا في أمرها . فقالوا له : أيها الملك . . . انا لا نرى برصا الا من قبل البحر . شئ يؤخذ منه شبه الانسان فيؤخذ من ريقه ويلطخ به برصها فتبرأ من ذلك . وذلك في يوم كذا وكذا من شهر كذا وكذا في ساعة كذا وكذا حين تشرق الشمس . فلما كان يوم الاثنين غدا فرعون الى مجلس كان له على النيل ومعه امرأته آسية بنت مزاحم . . . اذ أقبل النيل بالتابوت تضربه الأمواج . . . ففتحت بنت فرعون التابوت ومسحت جسمها بريق الطفل فبرئت» (١)

وعلى هذا النحو حاول القاص أن يزخرف كل صغيرة وكبيرة في قصص الانبياء . ولما كانت هذه الزخرفة لا تتعارض مع آيات القرآن ، ولما كانت منعمة بالروح الشعبي في المقدرة على التصوير والاستغراق في الخيال ، فقد لقيت رواجا كبيرا بين أفراد الشعب . بل ان من يحاول اليوم أن يستمع الى بعض القصص بخاصة المستن مناهم ، وهم يقصون قصص الانبياء ، فانه لن يجد اختلافا كبيرا بين رواياتهم وما قد دون في هذه الكتب . ولقد تأثر تفسير القرآن الى حد كبير بهذا النوع من القصص . ويكفى أن نقرا تفسير الطبري وهو التفسير الذي استشهد بانه يأتي بأكثر قدر ممكن من روايات المفسرين ، في قصة آدم على سبيل المثال ، لنرى الى أي حد قد لعب خيال القصاصين في سردهم لقصص الانبياء .

ولعلنا ندرك بعد هذه النبذة السريعة ضخامة الثروة الأدبية الشعبية التي تحتوي عليها كتب التراث العربي . واذا كانت هذه الثروة قد تدفقت على السنة الناس في العصور الاسلامية حتى كتب لها ، من حسن حظنا أن تدون ، فلا يعني هذا أنها قد كفت عن أن تلعب دورا في حياة الشعوب العربية الاسلامية بعد أن انفصلت دولهم بعضها عن البعض وأصبح كل منها يتمتع باستقلاله ، بل انها تدفقت مع تيار حياة هذه الشعوب بحيث اختلط القديم بالجديد والماضي بالحاضر . ولعلنا نستطيع في مقال آخر أن نتبين هذا الاستمرار والتطور في تراثنا الشعبي المصري . «د. نبيلة ابراهيم»

(١) الشعبي : قصص الانبياء من ص ١٢٢ الى ١٢٩

تدوين الرقص

ما أقصى طموح أهل الفن! لا يكفيهم أن تحتسب أعمالهم خلقاً .. فلا أقل من الخلود يرنو اليه ابتداعهم هذا! ولكن كيف يخلد فن مثل فن الرقص عنصره الهوائي؟ فن توازن يشكل الفراغ على غير ما يشكله فن توازن آخر هو فن العمارة؟ الرقص فن تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف ولكن في كيان متصل عام يتميز أول ما يتميز بالوحدة الملازمة لكل عمل فني، بوحدة واضحة حية في وجدان المرائي المتذوق مثلها في وجدان المصمم بل وبقدر ما هي حية في العمل المعماري ذاته، في كل عمل معماري حق راسخ، لا يتغير ولا يتبدل وتذكره ككل قائم في لحظة واحدة، في أية لحظة، أي خارج الزمن، حيث النظرة الواحدة تكون شاملة للأثر كله.

وهكذا، بسعيها إلى الجمال، تتقارب الفنون في هذا وتتباعد في ذاك - كل وفق نوعيته. فن يعبر فيه الإنسان بكل إنسانيته، بكل كيانه بالروح والجسد، تحليلياً، أي لحظة بعد لحظة - هو فن الرقص .. وفن يعبر فيه الإنسان عن رغباته، مستعيناً من خارج كيانه بمواد - طبيعية أو مصنوعة - تتحدى مر الزمن وكأنها تشكل الفراغ تشكيلاً نهائياً، لا رجعة فيه - هو فن العمارة.

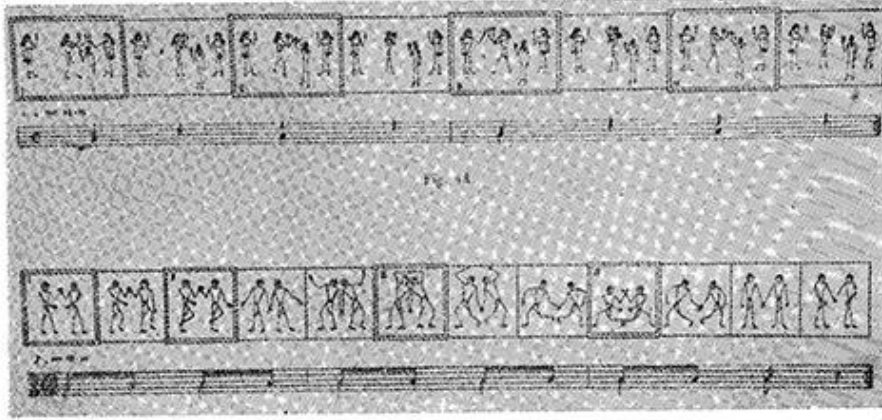
وبهذا لعلنا نكون قد لمسنا صعوبة مشكلة تسجيل الرقص - ذلك الفن الذي يشكل الفراغ منذ القدم، معبراً تارة عن ذات الإنسان وتارة عن ذات الجماعات بوجدانها المشترك وذوقها العام .. إلا أن مصيره المحتوم بحكم نوعيته هو الزوال، أولاً بأول، لحظة بعد لحظة، أي مع كل لحظة تمر بالإنسان ولا تعود بحال.

أوضاع راقصة ممثلة فوق الجدران تمتد في أعماق الأزلى!

يقول هيفولك اليس: « .. وبقيني أن فن الرقص لا يمكن أن يندثر .. حيث تكمن في ثنياه دائماً أبدا القدرة على البعث .. وقد يروك مثلي كما قد لا يروك أن توافق على الكثير الشائق من أقوال هذا المفكر الانجليزي الملهم من أن الحافز للرقص هو ذاته الحافز للعمارة .. وانهما أقدم الفنون قاطبة، أقدم من الإنسان وكأنهما قد مهذا لمجىء الإنسان .. وعندما يستهويه أن يستشهد بمثال من عالم الحيوان أو الكائنات الحية



مجدى فريد



من محاولات الدكتور هانز هلمان لحياء التراث الفرعوني

للتعبير عن طقوس قومه الحيوية - من سحرية أو دينية - برسوم دقيقة موحية - كبرت أو صغرت - وألوان زاهية تثير عجب الزائرين منذ نيف ومائة سنة . لكن هذه الأوضاع المثيرة التي ربما تكون قد قتلناها بحثا حتى نحكم بأنها أوضاع رقص أي تسبقها في تصوراتنا حركات وتتلوها حركات ، لا تكفى بديلا عن الرقص ذاته فلقد بذلت جهود جبارة عبر دراسات عويصة لتحريك الأوضاع التي خلدها الفنان الاغريقي فوق أوانيه الفخارية الرائعة وبأحدا لو أخذنا بهذا النهج لتحريك الأوضاع المرسومة - ما أكثرها وأروعها - في آثارنا من فرعونية إلى فاطمية إلى غير هذه وتلك فنبت فيها الحياة . وعلى أية حال فالفارق كبير جوهرى بين أوضاع مثبته باللون فوق مساحات ثابتة ، وفن حركى إيقاعى ينبع تعبيره أصلا من ديناميته المنظمة المشككة . أن تمثيل الجزء لكل معيب تماما في محيط الرقص ، إذ أن التعبير في الرقص ينبع كما نقول من الدينامية وهي أكثر من مجرد أوضاع تضاف إلى أوضاع ، أكثر من تداعى أوضاع لحظية الوجود . أن الرقص يقسم الزمن بالتشكيل ولا نقول بالأشكال أو الأوضاع ، ولعل في كلمة تشكيل معنى الاستمرار معنى الحركة . أن الرقص بعنصره المكونين وديناميته أقرب ما يكون لحياة الإنسان . أنه التنفس . أنه تجميل الحياة وتعميقها . أن الرقص فن السمو بالحياة ، أو قل تصعيدها .

وانا لنحمد تلك الجهود التي تبذل من أجل احياء التراث وحسينا ان نشر الى أبحاث كثيرة عظيمة قدمت فعلا الى المجمع العلمى المصرى « فيما

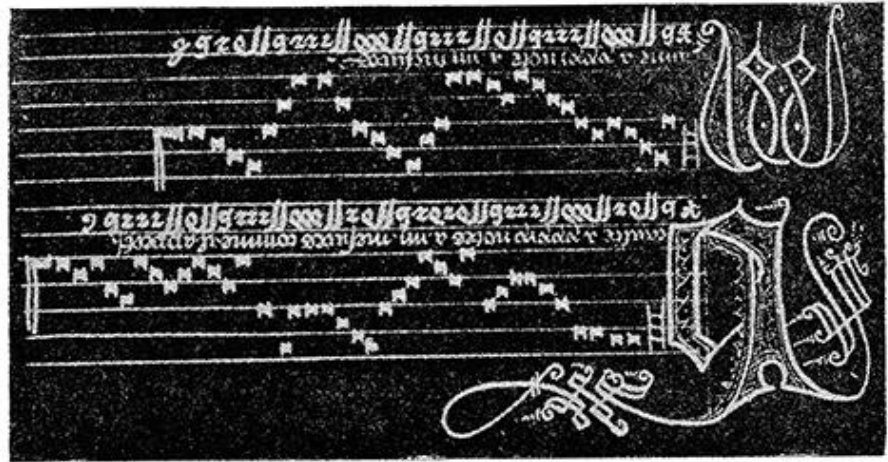
بصفة عامة فانه يجد ان حركات الرقص (المناجية) التي يتبادلها عصفور ذكر مع أليغته هي الاصل في نتاج عفوى هو عشمها - ذلك الرمز العتيق الاول للعمارة !

لكنك قد تستنكر شاعرية الحياة الكامنة في روح الرقص وفي حفيف الطيور وإيماءاتها ، وكل شاعرية اطلاقا على بحث يسعى (بعنوانه على الأقل) الى أن يكون واقعا علميا محضا ، وفي الحالة هذه تستأثر برأى عالم من جامعة تويننج كالاستاذ شميدت وهو يخفض عدد مشاهد الرقص الممثلة على المدران منذ ما قبل التاريخ الى ٣٥ - (١) وليس فيما بين اسبانيا وفرنسا وتونس وصعيد مصر كما قد يجول في خاطرك ، بل وفي كل مكان استكشف بعد على وجه اليابسة . وغنى عن الذكر ان علماء ما قبل التاريخ لبثوا مدى جيلين يعدون مشاهد الرقص المنقوشة على الصخور بالعشرات والمئات حتى طلع عليهم شميدت مشيرا الى ضرورة التريث في التفريق بين وضع رقص ووضع صيد ووضع نشوة ووضع قد يكون الفنان تخيله وقد يناقض الواقع تماما .

كل هذا ان دل على شيء فانما يدل على ان الرقص قد بات من قديم شعلا شاعلا للكثيرين . فما بالك الاهتمام بتمثيلة . انك تدخل الكهوف منحنيأ أوراكما أو زاحفا ، ومستعينا بأحدث وسائل الاضاءة . فيأله من جهد بذله الفنان البدائى

(١) ومع ذلك يعتقد أنه رقم قياسي .

من مخطوطة
مارى بورجاندى



السينمائية النوع على رسم أوضاع للرقص فوق
الجدران أو المورق .

ولقد قيل من قديم عن أقدم الفنون الحركية
(أى الرقص) انه جماع الفنون . ولكننا فى العصر
الحديث نقول أيضا عن أحدث الفنون الحركية
(أى السينما) انها كل الفنون . والحقيقة ان
هذين الفنين الحركيين مركبان ككل فن حركى .
يقوم فيهما التعبير بالتشكيل من خلال الزمن .
ولكن فى حين ان وسيط أقدم الاثنين هو الهواء .
أو قل الفضاء أو الفراغ - نجد ان وسيط الثانى
مادة باقية ، هى الفيلم . ان السينما مثلها مثل
الرقص تقسم الزمن بالتشكيل لكن الاشكال هنا
ثابتة على الفيلم . الذى تتحقق له الدينامية
بعرضه . ومن هنا كان لابد ان يتوجه أهل الوسيط
الزائل بأمانهم المزمنة - أو قل التخيلية - الى
أهل الوسيط الباقي . أليس كل من الفنانين -
مرة أخرى - زمانيا مكانيا ؟ فما الذى تم بالفعل
لكل من جامع تراث الرقص ومعهم الرقص .
على يد أحدث عجائب الدنيا ؟!

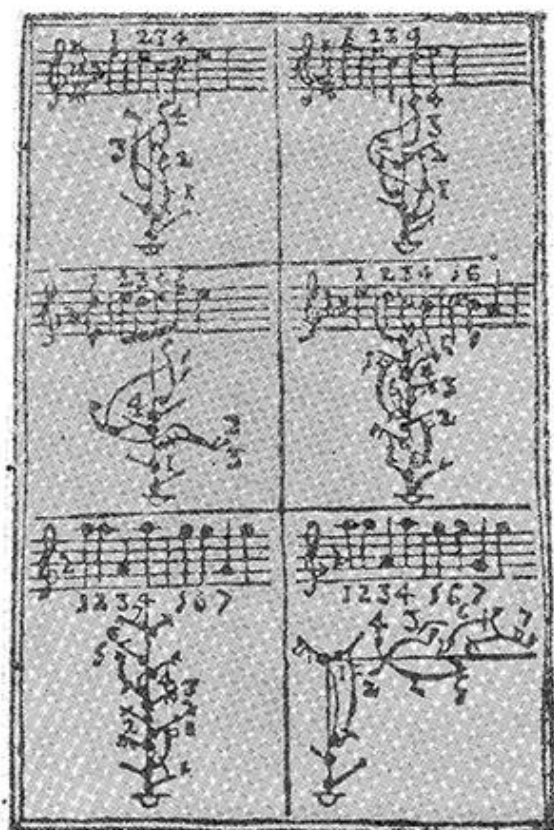
ليس من شك فى أن تزويد جامع التراث
بالكاميرا ، أى بإمكانات الترجمة الآلية السريعة
للمصوتيات والمراثيات بألوانها وكل هذا وذلك فى
المحيط الطبيعى قد جعله على قدم المساواة مع
جامع الادب أو جامع الموسيقى ، وما دام يستطيع
جمع شمل الراقصين ، وسواء كانت رقصتهم
دائرية أو عبارة عن مسيرة طويلة ، أو قفزات بدائية

بين الأربعينات والخمسينات ، وهى التى قامت بين
ظهرانينا فى جمعية « موسيقى فيفا » صورة
رقم (١) وعلى رأسها العالم هيتمان تستشف
الرسوم الفرعونية وما يرافقها من نصوص
هيروغليفية وآلات موسيقية واضحة الملامح .

أحدث فن حركى يسجل أقدم فن حركى !

فى عام ١٩٦٣ زادت المكتبة الفنية العربية كتيبا
أنيق القطع ، أحمر الغلاف هو ترجمة لعمل من
تأليف السيدة مود كاربلتيس والسيد أرنولد باكيه
بناء على تكليف من المجلس الدولى للموسيقى
الفولكلورية (Ifmc) وقد اختصت عشر
صفحات منه لعرض موضوع (تدوين الرقص)
كما انه الحق بالكتاب صفحات أخرى بقلم دوريس
بليستر تحت عنوان (تسجيل الرقص الشعبى
على الافلام - لهواة التصوير)

وكان مركز الفنون الشعبية فى نفس عام
١٩٦٣ قد شرع فى تصوير عدة رقصات شعبية
لعل أولاها كانت (الحنة السويسى) و (حباله
موسى مطروح) و (حباله سيد بشر) . ومنذ
عام ١٩٥٦ كانت مصلحة الفنون قد وفرت بعض
الإمكانات لفنان شعبى أشرف على اخراج فيلم
يسجل الرقص الشعبى عبر الديار المصرية . . .
الا أن مجالنا هنا ليس مجال عرض الكتيب الأنيق
أو للتعليق والتعقيب على ما يسجله مركز الفنون
الشعبية بالقاهرة من أفلام عن الرقص انما الذى
يعنيننا هو الإشارة الى التقدم الذى تمثله الإمكانات



من مخطوطة الاسباني فربول اى بوكروس

عظيمة حية لاستيضاح الاثر الفنى - الا انه -
 مهما تيسرت سبل عرض الفيلم - لا يغنى عن لغة
 تعريدية يقرؤها فى أى وقت وأى مكان من يكون.
 قد تعلمها .. وكما يحدث ذلك فى دنيا الادب
 أو دنيا الموسيقى . لا بد من لغة .. لا بد من
 مفردات ومركبات ونحو .. الى آخر ما هو معروف
 فى كل لغة .

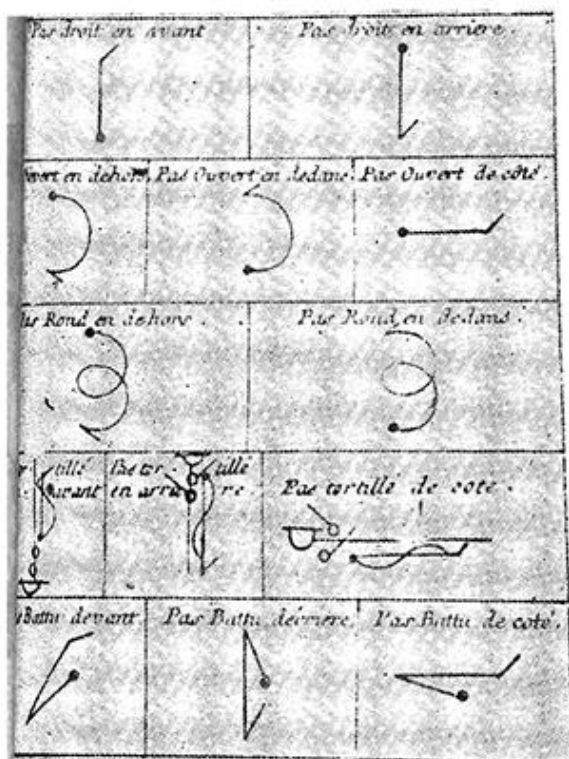
وأما مصمم الرقص - ويستوى فى هذا من
 يستلهم الفولكلور ومن لا يستلهمه فلا بد أن
 تجتذبه امكانيات السينما .. اذ يمكن إعادة
 كل نقطة تصوير حتى بلوغ درجة الكمال - وما أهم
 الكمال فى مجال الباليه ! ان الكاميرا تبدو طبيعة
 شاعرية ، درامية .. بتعدد عدساتها وسرعاتها
 وتحركاتها .. ان مونتاج اللقطات خلاب فى حد
 ذاته ، والإضاءة معبرة بإيحاءاتها وهلم جرا .
 انها امكانيات تجعل مصمم الرقص يبرأ من كل
 قيود وينطلق كما لم ينطلق أى فنان من قبل .
 ولكم تمنى كاتب هذه السطور أن تقوم فى
 جمهوريتنا الفتية جمعية تجمع شمل هواة أقدم
 فن حركى ومجيب أحدث فن حركى ! ولقد
 ظهر نوع جديد من الافلام اسمه « الفيلم -
 الباليه » انتشر بسرعة مذهلة فى أرجاء العالم .

عالية ، متكررة تستحث الآلهة ليهطل المطر غزيرا
 وينمو الزرع عاليا ، أو كانت مجرد خطوات بارعة
 دقيقة خبيرة كفا فى الباليه - بين أكاديمى ومستحدث
 الشكل .. فان الكاميرا - ابتداء من زاوية واحدة
 أو اثنتين - كفيلا دائما أبدا بتسجيل يحترم
 الى أقصى حد أمانة العرض الحى .

ومع ذلك فان الجامع بسبب تحديد زوايا
 التصوير أو تحريك الكاميرا لا يكتفى بتسجيل
 حقيقة نماذج التلاقى بين الرقص والاغنية المصاحبة
 من تمبو وكاندومات وإيقاعات ، أى بين الزمان
 والمكان - هذا التقدم العظيم الجوهرى على رسم
 الاوضاع المثبتة على الجدران والاولان والمنسوجات
 - ولا يلبث أن يرصد الكثير من الملاحظات بل
 والاستكشافات التفصيلية مما قد تغنى عنه أصلا
 وبلا شك امكانيات السينما المحضة لولا أن الجامع
 يخشى من تعدد زوايا التصوير على أمانة فيلمه
 الوثائقي . انه يخشى أن ينطلق بانطلاق الامكانيات
 فيقتصر - وليكن على مريض - على أقلها ، مستعينا
 مستكملا بالوصف والرسم . وقصارى القول
 فان فيلم الرقص التسجيلي الوثائقي ، بالنسبة
 لدارس الرقص ، يبدو أقرب الى الشريط أو
 الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى ، وسيلة

استغلق فهمه على الكثيرين من لغويين وتشكيليين وموسيقين حتى آمن انها رموز تشير الى هذا مرة وإلى ذلك مرة أخرى من لغة الرقص كما يعرفها العارفون . ولا بد أيضا أن نمر من الكرام على ما يكون قد اقترحه من أفكار للتدوين في القرن الأول الميلادي أمثال « باسيلوس السكندري » وغيره من المشهورين في التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد وضعوها بأنفسهم وجمعوها في كتب تعليمية . كذلك لا نتوقف طويلا أو قليلا إذا ما بلغنا القرن الثاني مع « لوكيان » - ذلك السوري المشهور بكتابه الذي يقوم على حوار طويل بين صديقين لعله أحدهما . . أو مع « بولكس » و « وآتينيه » المصري المولد - وان كانت مؤلفاتهما يعدها أهل الذكر معاجم الرقص !

ولكن هل نسلك السبيل مثله بالنسبة للعصر الوسيط أو عصر النهضة الأوروبية وقد بلغ التأليف عن الرقص مبلغا لم يسبق له مثيل - وان انصب أغلبه على التفريق بين ضروب الرقص والتركيز على رقص النبلاء - وهو « الرقص الواطي » حيث يحول وقار الفرسان ، أو قل وزن أزيائهم وأزياء سيداتهم، دون الارتفاع عن الأرض ؟



The Dancing Master :

Or, plain and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to be played on the Treble Violin.

The second Edition, Enlarged and Corrected from many grosse Errors which were in the first.



London, Printed for John Playford at his shop in the Inner Temple near the Church.

والواقع ان نجاحه في بلادنا لا يقل عنه في مختلف البلاد .

ولو ان هذه الجمعية قامت بالفعل لدعمت سبيل اخراج (أفلام - باليه) قصيرة لتعرض قبل أفلامنا الطويلة فلتتحقق أمنية البرنامج السينمائي العربي الكامل . . ولسعت أيضا تستحضر أفلام تحريك الرقص الفرعوني - هي ثمرة جهود السنوات الأخيرة للاستاذة جرمين بريدومو - عضو المجلس القومي للبحوث في فرنسا . لكن هذه الجمعية لم يكتب لها النور . ماذا عن التدوين منذ اختراع الكتابة وانتشار الورق حتى رودلف لبيان ؟

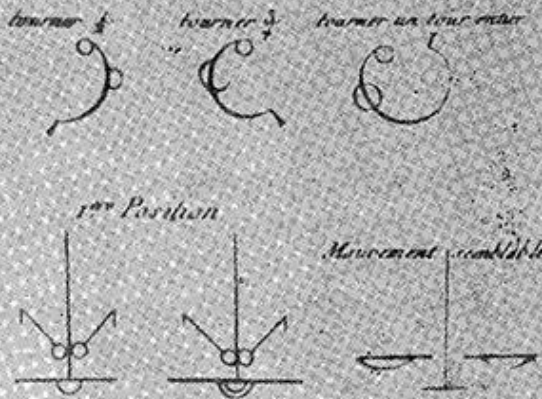
هل هناك كتب عن الرقص ترجع الى عصور قديمة ، يشتم منها ، أو يفهم صراحة ، ان القدماء كانوا يعرفون كثيرا أو قليلا عن تدوين الرقص في شكل علامات اصطلاحوا عليها . . أي انهم كانوا - بين محترفين وهواة - يرقصون وفق مدونات تسجل في أمانة ابتكارات المبتكرين كما تفنى وتعزف على الآلات وفق رموز ثابتة ، معمول بها جيلا بعد جيل - منذ قرون . . ويستطيع الجميع قراءتها وكتابتها ؟

نرى لزما علينا ان ندع جانبا ما قد يكون عرف من تدوين في البرديات أو على أية آثار مادية بأشور وبابل والصين ومصر . . وحسبنا أن نشير الى اجتهاد بعض المتخصصين من أمثال الدكتور هانز وهو الذي صال وجال في صفحات طوال على مدى عمره يستكشف بين الهيزوغليفات ما طالما

creent une methode differente. Ils adoptent pour chaque danseur la portée musicale de 5 lignes qui leur permet d'inscrire les mesures de danse.

▼ Chorégraphie. 1700.

Chorégraphie Art D'Enseigner la Danse



العمل الأشهر بدون افتراض مائتي سنة من مدارس رقص مهتدة مهيئة ! وليس من شك في أن انبثاق الشكل الراقي المسمى بالباليه يرجع الى تطور فن الموسيقى وتدوين الموسيقى في القرنين الخامس والسادس عشر فماذا عن تدوين الرقص في هذين القرنين بل وحتى عام ١٦٦١ حيث تأسست بباريس أول أكاديمية رقص في العالم وأضحى محتما تحديد مصير الرقص بالتشريع والتقنين وتصميم الخطوات والأوضاع مما يشكل أصول فن الرقص ؟

لقد أصبح من الميسر التفريق بين الرقص الأكاديمي والرقص الشعبي بعد أن ظل الناس على مدى قرنين لا يفرقون سوى بين الرقص الواطي والرقص الوثاب (أو المرتفع عن الأرض) ثم تأثر كل من الآخر فكانت الرقصات - سواء الشعبية أو البلاطية - ومثلها في ذلك أهم ثلاث رقصات عند الاغريق schématiques

ولاً غرابة إذا ما ظننت أن مؤلفات عصر النهضة قد استهتت حضارة المارد العربي . . ولكن ليس على العرب أن يبحثوا عن أفضلهم على غيرهم من الشعوب . . قبل أن تفعل هذه الشعوب ؟ . . ويبدو أن باحثا لم يحاول في ديارنا أن يعثر على تدوين ما للرقص يكون السلف قد مارسوه في أيام قلاوون أو الحاكم بأمر الله أو من قبل في عصر المأمون (ومعروف بيت الحكمة حيث كانت تدرس الموسيقى وترجم مآثر الاغريق) أو عصر الخليفة المعتد العباسي حيث كان يتذاكر أهل كل حرفة ما يخصهم فيسأل الخليفة عن الرقص ويفتي استاذ الرقص مفرقا بين خراسان وغير خراسان موضعا استعمال الايقاعات الثمانية أو ما يجب توفره في شكل الرقص . والغرابة بل والعجب كله ان يرى بعض المؤلفين الأجانب المعاصرين أن الايطاليين قد اقتبسوا فن الباليه من رقصة السماح ذات الخطوات المعروفة المتعددة والشائعة منذ الاندلس . . أو أن يقرب بعضنا بين رقص بنات بغداد والاندلس أشكالا هندسية تتحول (فمن المربع الى النجمة الثمانية) ، بين هذا التجريد في الرقص والزخرفة على الجدران . . ولقد أتيج لكاتب هذه السطور في فترة تفرغه الفني القصيرة أن يطلع بدار الكتب بباب الخلق على كثير من مخطوطات العصر الوسيط تتعرض لموضوع الرقص الا انها مجرد فتاوى تحرم الرقص اذا ما جاء به تكسر أو تنني وتحله اذا ما خلا منهما . . ولكن لا تظن أن وصف حفلات الرقص الاوروبي في العصر الوسيط أو عصر النهضة للأب منترييه أو الاب دي يو (وهما من القرن الثامن عشر) قد تضمن كلمة واحدة عن تكنيك الرقص ، كلمة تفرق بينهما - نوعيا - وبين ما قد تقرأ في « الأغاني » للأصفهاني و « نفع الطيب » و « مهاريج اللؤلؤ » و « مطالع البدور في منازل المسرة » . . مما لم يرقم بعد باحث الرقص العربي بتفريغه تفريفا منقلا !

يقول الناقد العلامة « فرديناندو رينا » عن باليه الملكة الكوميك « (١) المقدم في البلاط الفرنسي عام ١٥٨١ انه ليس بداية كما يقال عنه في العادة (٢) وانما هو نهاية . . فمن المحال تخيل مثل هذا

(١) كلمة « كوميك » لم تكن تعني عصرئذ أي معنى ضاحك . ويجب ترجمتها بكلمة « درامي » .

(٢) راجع كتاب « تاريخ الباليه » ترجمتنا (١٩٦٠) لحساب مؤسسة النشر بالوزارة ومقالنا « عناصر الباليه » بمجلة المجلة عدد فبراير سنة ١٩٦٣ .

رقصة سلك يحصى ملكيته (وهو يقدم هذه الرقصة لمن يريدون تعلمها) أكثر منه يقدم طريقة تستوضح العلاقة الحية بين أشكال الرقص والموسيقى وتجبر خلفه من المبدعين أن يأخذوا بها وهم يقدمون رقصاتهم . وازاء هذا التفكير السريع المتخلف لن نتوقف وحسبنا ان نسرده أبرز الأسماء . وعلى من يود أن يشفى غليله أن يلجأ الى المكتبة الاهلية بباريس ومكتبة الفانيكان مثلا أوأولا أو لبعض كتب تاريخ الرقص القديمة الاصيل المظولة . ونقدم في مقالنا بعض أسماء المؤلفين وبعض عناوين مؤلفاتهم . فمن ايطاليا نذكر أهم الاساتذة قاطبة في عصر النهضة - بل ولعدة سنوات كثيرة ، هو الايطالي « دومنيكو » الذي ينسب أحيانا الى موطنه الاول (بياسنزا) وأحيانا الى (فرارا) حيث عمل طويلا في خدمة الاسرة النبيلة الشهيرة D'Este ، ومخطوطة هذا العلم عبارة عن ٢٨ ورقة سماها باللاتينية :

De arte saltandi e choreas discendi - 1416

ولقد تتلمذ عليه ثلاثة سرعان ما أصبحوا أعظم اساتذة بلاطات عواصم أوروبا هم :
(١)

Guglielmo ebreo da pesaro de pratica seu arte tripudii vulghare opusculu وكتابه
Antonio cornazano da piacenza (١٤٦٥)
Libro dell'arte danzare وكتابه (٢)
Giovanni Ambrosio da pesaro (٣)

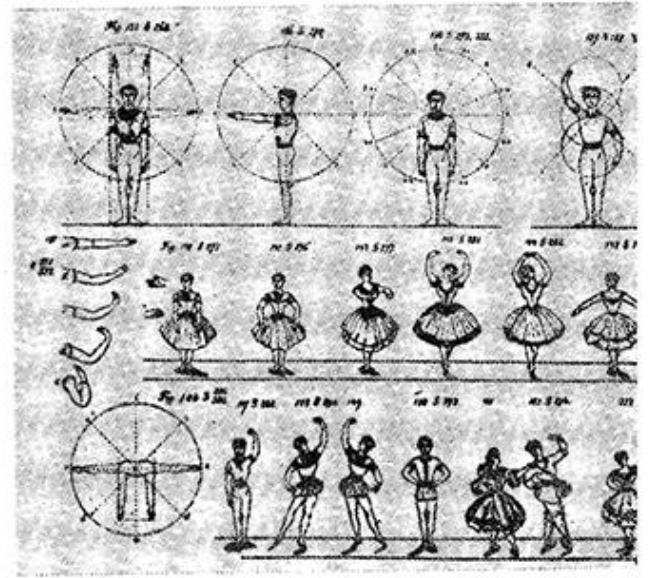
ولا شك ان أعمال التلاميذ انما تكون اضافات الى عمل المؤلف صورة (٣) وأن في أربعتهم تكامل عظيم وان كان لا يحقق تطورا يذكر بالنسبة الى الفكر في تدوين الرقص وكما سبق التنويه . بل والامر مثله بالنسبة للاستاذين الايطاليين العظمين التاليين لهم :

Fabritio caroso da sermoneta : il ballerino - 1581

Nobilita dei dame - 1600

Cesare negri milanese : nuovi inventioni di Balli - 1604

وبالنسبة لاسبانيا أيضا نكتفي بأسماء وعناوين لابد من تقديمها . ولكن يحضرني قبلا (رقصات من انجلترا وفرنسا بين ١٤٥٠ و ١٦٠٠) حيث تروى الباحثة الامريكية « تيبيل دولتش » على لسان زوجها وأستاذها ان السنيور « أوريليسو كاربماني » قد اكتشف في أرشيف بلدية شرفيرا بقستيل جزءا من كتاب عن الرقص مجهول المؤلف

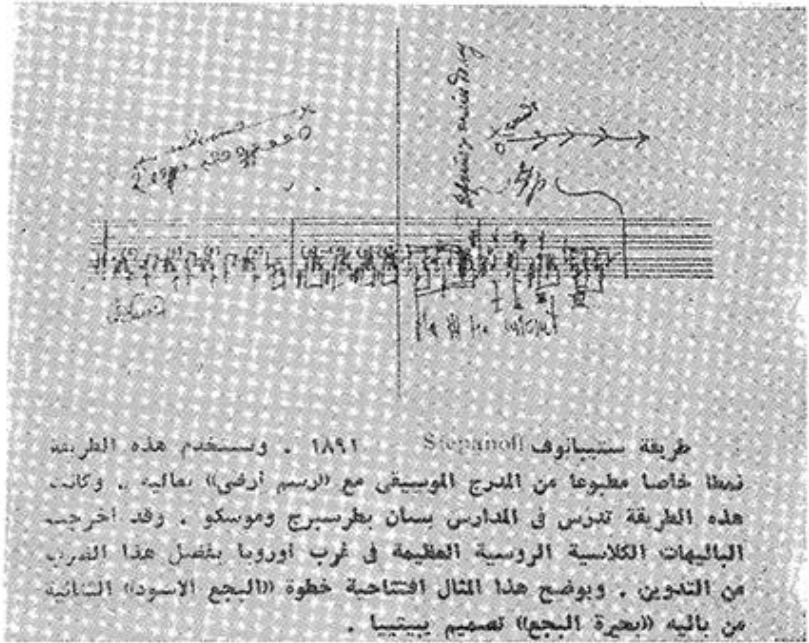


من اجرومية فن الرقص لالبرت تسورت

تعلم كما تعلم التونجو أو التويست في حصة واحدة أو حصتين ، لا مؤلف لها ، على ايقاع واحد بمصاحبة اللير والفلوت ، فلا تطور موسيقيا يثير تأليف المفردات والمركبات وكما حدث مع الباليه الاكاديمي وما أدراك نراه ! (راجع كتاب القس اليسوعي الفرنسي « بولانجي » (١٦٠٣)
De theatro ludisque scenicis tricassibus
أو كتاب اللغوي الهولندي « مورسيوس » الصادر عام ١٦٢٨

ماذا عن تدوين الرقص الواطي في مخطوطة « بايو » أو مخطوطة « رولينسون » أو تلك تلك المنسوبة الى الملكة ماري دي بورجاندی (١٤٥٠) صورة (٢) وماذا ورد عنه في كتاب « ميشيل تولوز » المسمى (فن تعليم الرقص باتقان - باريس سنة ١٤٨٦)

وفيما نظمه الشاعر البروفانسي « انطونيو دي أرينا » من الشعر « المكروني » (١٥٣٦) كما يقولون ؟ لقد كثر التأليف عن الرقص مع هذين القرنين في ايطاليا وفرنسا واسبانيا - وانجلترا كما أصبح هذا التأليف جديدا بمعنى انه أخذ يقف عند تكتيك كل رقصة وعلى ان كل مؤلف



من معجم البالية ترجمة
الوزارة

في القرن الثاني حتى « بول فاليري » في القرن العشرين (يدور بينه وبين صديقه المحامي « كابريل » الذي يرى في فن الرقص كمالية مفيدة ثمينة بالنسبة لمهنته (المحاماة) واليك اسم كتابه (١٥٨٨) مطولا مفسرا وفق العادة القديمة: *Archésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances.* (Langres, Jehan des Prés).

غير أننا بوصفه الذكي الطويل الرقصات المعاصرة نتوصل الى معرفة طريقته في التدوين ، أو قل حل الغازه . انه يطلق اسما على كل وضع وكل تحرك ويستعين بالحرف الاول منه ويضعه متفقا مع الدرجة الموسيقية المقابلة . ولكن أهمية هذه الطريقة بالنسبة لما سبقها من محاولات انما تبين بسرعة كما سبقنا من انها لم تندثر بموت صاحبها . ذلك انها ترجمت الى الالمانية في عام ١٨٧٨ ، والى الانجليزية في عام ١٨٨٨ بقلم « لور فونتا » مع مقدمة مطولة لها ، بل والى الانجليزية مرة أخرى ، عام ١٩٢٥ عن طريق واحد من أكبر محبي الرقص في انجلترا فحسب بل في العالم بأسره أيضا ، وهو « سيريل بومنت » - ما أعظم وأكثر مؤلفاته الى جانب مترجماته ! ولم تكد تمر خمس سنوات على تأسيس أكاديمية باريس في عام ١٦٦٦ حتى كان البرلمان

يرجع الى القرن الخامس عشر وقد نشره ضمن كتابه (١٩٣٧)

El Baile y la Danza

(1) Juan de Esquivel Navarro

(اشبيلية ١٦٤٢)

Discursos sobre el arte del dancado.

(2) Minguet y Yrol

(مدريد ١٧٣٧)

Arte de danzar a la franceza.

(3) Ferriol y Boxeraus

(كابوا ، تسلوريه ١٧٤٥)

Reglas utiles para los afficianados a danzar...

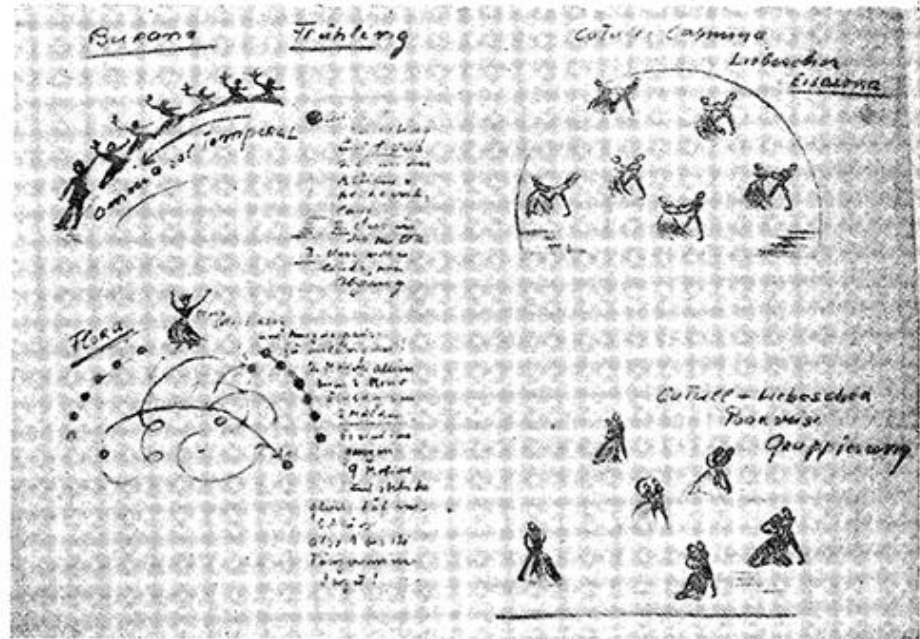
(4) Biosca

(بارسلونة ١٨٣٢)

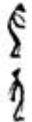
Arte de danzar oreglas...

وأما اذا تركنا مقاطعات إيطاليا وإسبانيا وانتقلنا الى العاصمة الفرنسية فاننا نجد بين الاعمال الكثيرة عن الرقص محاولات للتدوين أكثر تفهما من ذي قبل . فعاشرت أكثر من ذي قبل . أنظر طريقة الراهب « جيهان تابوريه » الذي تخفى وراء تسمية هي (توانو أربو) سرعان ما اشتهر بها . لم تكن قد مرت سبع سنوات على تقديم (باليه الملكة الكوميك) الا وطلع سيدنا هذا في شكل حوار - (هذا الشكل المفضل فما يبدو عند بعض كتاب الرقص منذ « لوكيان »

ميزانسين اكثر منه تدوين
رقص



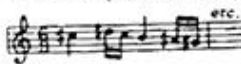
THE MIDDLE EAST AND THE TURKI-TARTARS
EXAMPLE 6A
ARMENIAN BACK BEND (WOMEN'S)



Bend forwards bringing hands together in front of knees, which are relaxed.

Rise on toes, throw body backwards and open arms sideways and backwards.

Armenian Carpet-weaving Dance



EXAMPLE 6B
GOAT'S LEAP (MEN'S)



الفرنسي يصدر براءة اختراع لطريقة تدوين بالمدام
أحد أعلام الرقص الأكاديمي على مر الزمن ، وهو
« بوشان » معسليم لويس الرابع عشر ، إلا أن
اسطونا آخر هو « فوييه » ثبت انه يستعملها
في تدوين مبتكراته فما لبث ان تقدم الى البرلمان
مدعيا ملكيتها . وقد استعملها عظيم آخر هو
« بيكور » (خلف « بوشان » في عضوية
الأكاديمية) ويوافق النزاع بين « فوييه » و « بيكور »
المقدم في شكل دعوى أمام البرلمان تاريخ صدور
كتاب « فوييه » (١٧٠١)

Chorégraphie ou l'art de décrire la danse

وعلى أنه في عام ١٧٣٠ ظهر « رامو »
بطريقة لا تختلف عن الطريقة المتنازع
على ملكيتها بين المذكورين الثلاثة الكبار في كتابه:

Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art
d'écrire ou de tracer toutes sortes de
dances.

سرعان ما ترجم الى الانجليزية والالمانية مما يثبت
جليا حاجة أوروبا الى النسق المعروض عليها
وقتئذ . ثم ما ان حل عام ١٧٦٥ الا وكان
الفرنسي « مانبي » يقدم طريقة توفيق بين طريقة
« فوييه » وطريقة « أربو » السابق الاشارة
اليهما وذلك في كتابه :

Principes de chorégraphie suivis d'un traité
de la cadence.



ونذكر أيضا الايطالى « انطونيو كلويزا » . فما أكثر الطرق التي يبتدعها المصممون وسرعان ما يعفو عليها الزمان . وهكذا حتى عام ١٩٥٥ حيث تقدمت البالرينا « جون بنيش » (مع زوجها) الى فرقها العظيمة وهي المشهورة باسم « سادلرز » قبل تأميمها ، بطريقة معقدة تختص لكل مؤد مدرجا خاصا من خمسة سطور . وقد لاقت رواجا في الفرقة الا انه فى عام ١٩٢٨ كان النمساوى المجري المتأمر « رودلف فون لبان » قد نفع دنيا الرقص لغة جديدة لتدوين كل حركة مع توقيتها يسجل حركة العامل فى المصنوع والرياضى فى الملعب والراقص فى الحلبة وعلى خشبة المسرح ، نسقا فنيا علميا يتحمس له على مر السنين المتخصصون والهواة على السواء ، وتشكل له الندوات والمؤتمرات والمكاتب الدائمة فى الامريكيتين وحتى روسيا ، وذلك لمابعة تطبيقاته المغايرة والحفاظ على مسيرة التقدم .

وختاما لا تعجب لتعدد وتوالى الطرق ولم نذكر منها سوى القليل . ان التدوين الموسيقى أخذ يتطور مدى قرون ولم يستقر على حال قبل منتصف القرن الثامن عشر وهكذا حققت من الرقى من حيث التأليف أو مختلف البحوث ما لم تحققه منذ نشأتها على البسيطة . والحق - وقد أدركنا العصر الالكترونى أننا مطالبون أن نأخذ بمنهج النادوين فى فن الرقص فنسائر الموسيقى التي تحولت من مرحلة التلقين المباشر الى مرحلة التدوين . فمن ناحية ترتقى تصميماتنا الراقصة ومن ناحية أخرى تنضج وتعدد بحوثنا فنتمكن من تصنيف تراثنا ونحلله الى وحدات كبيرة ووحدات صغيرة وزخارف بحثا عما يسميه أهل الفولكلور بالموتيف .

وفى عام ١٨٥٢ قدم أحد عظماء الباليه على مر الاجيال هو « آرثير دى سان ليون » كتابه « الاختزال فى تصميم الرقص » متضمنا طريقة تدوين تختلف على حد تعبير نفس مؤلفها اختلافا جوهريا عما سبقها . انها لا تقتصر على تقديم مجمل خطوات الباليه اذ انها تمكن كل راقص مدرب عليها على أن يفهم من النظرة الاولى دوره الخاص بما يحمل من خطوات وأوضاع مع الإشارة فى الوقت نفسه الى الزمن المحدد لكل حركة . والطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف اليها خط سادس لحظ الكتفين . ولم تمت أيضا هذه الطريقة ففي عام ١٨٨٧ قدم « ألبرت زورن » طريقة تقوم عليها فى كتابه الصادر فى أوديسا وليبزيج Granmatik der Tanzkunst

وفى عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة بطرسبورج الشهيرة « فلاديمير ستبانوف » كتابه (أبجدية حركات جسم الانسان) قدم فيه طريقة طالما درست فى مدرسة البولشوى بموسكو . والواقع اننا ندين اليها بأعظم أعمال آخر الاساتذة الفرنسيين فى روسيا قرابة ثلاثة قرون - وهو « ماريوس بيتيا » كالاميرة الناعسة أو « بحيرة البجع » . وفى أواخر سنوات القرن تقدم الفرنسي (جورج بولى) الى عالم الرقص بطريقة تستعمل الحروف الابجدية .

وتزايد فى القرن العشرين مع تصميمات الرقص طرائق التدوين . نذكر من أصحابها : الانجليزية « مرجرت موريس » عام ١٩٢٨ والفرنسى « بيير كوتيه » عام ١٩٣٠ بمدرجه الموسيقى ذى السطور التسعة الذى استعمله الرياضيون كثيرا ، وقد سجله سينمايا الشهير « بانليفيه » ،

ملاح بعض مصاغنا الشعبي خلال العصور

مقدمة ...

برع فيها المصريون اذ تركوا لنا مصاغاً وحلياً بلغ حد الروعة والجمال .

والمصاغ هو « الحلى » بالفتح ، ما يزين به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة وجمعه « حلى » كدلى أو هو جمع والواحد حلية كظبية .

ولقد جاء فى أساس البلاغة للزمخشري : هو يحسن الصوغ والصياغة ، ولفلانة صوغ من الذهب والفضة .

وأحاول فى هذا البحث تبين سمات وملامح

وأصول مصاغنا الشعبي خلال ما أنتج وما بين أدينا من مصادر من أقدم العصور الى العصر الاسلامى وما يقرن به من تقاليد وعقائد شعبية .

الحلى فى عصور ما قبل الأسرات :

وقد نشأ هذا الفن فى مصر بسيطا متواضعا ولكنه لا يخلو من لمحات فنية كآى فن فى بدايته فنجد المصريين فى عصر ما قبل الأسرات (حوالى سنة ٤٥٠٠ ق.م) كانوا يزينون بالحلى كالحواتم والأساور والأقراط المصنوعة من الحجر والعاج والعظم والحل المصنوع من الظر والعقيق . وكانت حاجات المصرى فى تلك الأيام الأولى قليلة بسيطة . . . وكان يعد نفسه سعيدا اذا كانت له حلية ما من معدن النحاس الثمين ، ولم تكن حاجات زوجه أكثر من حاجاته ولم يكن طموحها من هذه الناحية ليزيد عن طموحه ، غير أنها كانت أكثر انهماكا فى التزين بالحُرْز على اختلاف أنواعه من عقيق أحمر وحجر الصابون ولازورد .

وجاء فى الموسوعة البريطانية « أنه منذ عصر مبكر جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية لاعتقادهم بأن هذه المعادن تحمل فى طياتها قوى سحرية » . كما « نجد أن الحلى

ان الفنون الشعبية مرآة صادقة للمجتمع الذى تعيش فيه ، فهى تعكس أفكار هذا المجتمع أو ذاك وثقافته بما حوت من معتقدات وتقاليد وعادات ، والنواحي المميزة له من مادية وروحية . وقصارى القول، انها محصلة تفاعل كل هذه القوى والعوامل مجتمعة ، تصاغ فى قوالب تمتع الخواص ، ونهز المشاعر ، وتغذى العقائد ، وتقوى الأفئدة وتصل الجوانب الانسانية كافة .

والمصاغ الشعبي احد هذه الفنون التى ترتبط بالمجتمع ارتباطا وثيقا ، فاشكالها وتعبيراتها تستمد فى كثير من الأحيان من رمزية المعتقدات ، وأحيانا أخرى من العناصر الطبيعية الموجودة بالبيئة وأشكالها الضاربة فى جذور تاريخه العريق .

ولو استعرضنا تاريخ الحضارات لوجدنا أن رغبة الانسان فى التزين بالحلى والتجمل بها ، تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا ، وأقدمها عهدا ، وأكثرها استمرارا ، وأوسعها انتشارا . ولقد أخذ الانسان منذ أن خلقه الله على وجه البسيطة فى صياغة الأحجار ، ثم المعادن - بعد أن عرفها - وطرقها الى أشكال رمزية يبدو أنها كانت تشبع فيه نواحي سحرية بالاضافة الى التجمل والتزين بها .

ومصر بلدنا ذات حضارة عريقة ، بل لعلها أعرق حضارات العالم وأكثرها استمرارا ونموا وثراء ، ولقد كان المصريون متقدمين ومتفوقين على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والروح ، وهى العناصر التى تتكون منها الحضارة ، والتى تتمثل فى الفنون المختلفة ، وكان للدين والعقائد أثرهما البالغ فى هذه الفنون ، ومنها فنون الصياغة التى



على زين العابدين

التناسل في المرأة من مشابهة ، فقدسها لهذا السبب وصار يتجشم المشاق لجلبها من البقاع النائية لكي يحملها وهو يتوهم انها مادامت هي الأصل في الحياة فانها قادرة على أن تحفظه في صحة دائمة وتقيه من الأمراض وتطيل عمره . . . ولكن الودعة بطبيعتها صدفة هشة تنكسر لأقل مصادمة وهي مع ذلك تجلب من البقاع النائية . ولذلك فكر الانسان البدائي في أن يصنع ودعا من الحجر . وظل الايمان بالودعة مدة طويلة حتى بعد أن اهتدى المصريون الى الزراعة وأسسوا الحضارة . . . وكانوا يصنعونها من الحجر والذهب (لوحة رقم ١) بالمتحف المصري تحت رقم ثم بتوالي السنين أو القرون انتقلت ميزات الودعة الى الذهب حتى أصبح المعدن نفسه يضفى على من يحمله أو يتحلى به صفات الصحة والخلود أو طول البقاء . . . ويبدو أن الودع ظل يستخدم طوال آلاف السنين التي تلت حضارة البداءى الى الآن في عمل الحلى وبخاصة العقود والأحزمة والأساور الشعبية ، فنحن نجد الودع مع الحرز يشكل كثيرا من حلى الزار في مصر .

الحلى في أسرات الدولة المصرية القديمة :

فاذا ما انتقلنا الى الدولة القديمة نجد أحد المؤلفين يقول : « والى جانب عقود الحرز البسيطة التي كانت تزود في الغالب بالتمائم ، كان يتحلى الرجال والنساء على السواء منذ الدولة القديمة ، حوالى (سنة ٢٩٨٠ الى سنة ٢٤٧٥ ق.م.) . . . بقلائد عريضة تتألف من عدة صفوف من الحرز وتثبت هذه القلائد في مكانها بثقل على شكل « شرابة » يكون خلف العنق . وأعظم نموذج لصناعة هذا العصر الكنز الذى عثر عليه في مقبرة الملكة « حتب - حرس » والدة الملك « خوفو » ، اذ نشاهد من بين طرائفه . . . الخلاخيل المصنوعة

كانت أهم جزء في ملابس الرجال والنساء على السواء ، ولو لم يكن يلبس أى شيء آخر ، فالشغالة يجب أن يكون لديها حزام عريض من الحرز تتمنطق به حول أردافها » .

« والمعروف أن المرأة أشد عناية بالترزين من الرجل ، وأن أجزاء الانسان التي يعنى بتزوينها ، هي الشعر والأذان والشفاه ، والعنق والأذرع والسيقان ، وأن الانسان استخدم العظام والأصداف والودع والأحجار في الزينة حتى عرف استخدام المعادن لاسيما الذهب والفضة التي اشتهرت بصياغتها الشعوب القديمة كالمصريين والبابليين والاشوريين ثم الاغريق والرومان » .

ويبدو أن تقليد التززين بالودع وبعض الأحجار التي أوردنا ذكرها كان شائعا في مصر في عصور سحيقة أقدم من تلك التي تحدثنا عنها . . . فاذا رجعنا الى عصر البداءى حوالى (سنة ٥٠٠٠ ق.م.) ، الذى ظهرت فيه حضارة من أقدم حضارات العالم ، نجد الودع (الأصداف) يظهر بكثرة في تلك الفترة ، فقد كان استخدامه شائعا في عمل الحلى ، فقد وجد حول معاصم الرجال والنساء ، وحول حضور الصبيان والبنات وأعناقهم . فالودع والحرز كانا يستخدمان في عمل العقود للنساء والأطفال ، وكان الرجال يلبسون عقودا طويلة من الحرز المصنوع من حجار الاستيكيت (الصابون) المزجج باللون الأخضر . . . وكانت الأساور أقل شيوعا ، وكان الودع يجلب جميعه من البحر الاحمر . وقد قيل عنه : « ان الانسان في العصر الحجري كان من السذاجة بحيث كان يعتقد أن الأم هي العامل الوحيد للولادة ، وكان يجهل الأبوة بمعناها البيولوجي . ولذلك نظر الى الودعة نظرة خاصة لما بينها وبين عضو

كانت تصنع من معدن أقل قيمة مثل البرونز أو النحاس ، وتحقيقاً لاضافة القيم والقوى السحرية الموجودة في الذهب ، فان هذه الحلى كانت توشى بطبقة رقيقة منه .

الحلى فى الدولتين الوسطى والحديثة : هـ

أما فى الدولة الوسطى (حوالى سنة ٢١٦٠ الى سنة ١٧٨٨ ق.م) « فان ما وصل اليه الصانغ من الدقة الفنية وعلو الكعب فى فنه فتدل عليه المجوهرات التى عثر عليها فى « دهشور » . . . من بينها تاجان لا نظير لهما فى حلالة السبك ورقة الذوق . . هذا الى صدريات من ذهب مرصع بأحجار ثمينة ، وأساور وتعاويد ، وعقود صيغت من أئمن المواد . . وقد ساد فى صياغة العقود استعمال أحجار « الجمشت » (الأمست) والكرنالين - وكانت تصاغ فى هيئة حبات مستديرة مع حبات الذهب . « ويعتبر هذا العصر القمّة فى الإبداع الفنى فى صناعة الحلى » .

وعلى ذكر الأحجار واستخدامها ، « كانت توضع حجارة خضراء فى أفواه الموتى فى العبيد من الحضارات القديمة ، لاعتقاد هذه الشعوب بأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجدها . ان هذه الفكرة القديمة من الأحجار الخضراء مازالت موجودة ولكن فى شكل تناوله التعديل . وحتى هذه الايام فان الاعتقاد الشائع فى ايران والهند ، أن الجاد Jade له قوة حماية لابسه من أمراض القلب ، وأن الفيروز (التراكوز) يدفع عن صاحبه الخطر . . وقد ظهرت بين فترة وأخرى أفكار تقول باقتران مختلف الاحجار الكريمة وارتباطها بعلاقة سحرية بمختلف النجوم ، وتلبس هذه الاحجار استجلاباً لحماية خاصة من هذه النجوم .

« وحتى المعادن فانها لم تنج من مثل هذه التأويلات ، والعبارة الآتية توضح مثل هذه المعتقدات فى الهند : « هؤلاء الذين يلبسون المصوغات الذهبية يعيشون طويلاً فى منازل الآلهة » . وهذه المعتقدات لم تكن مقصورة على الهند وحدها .

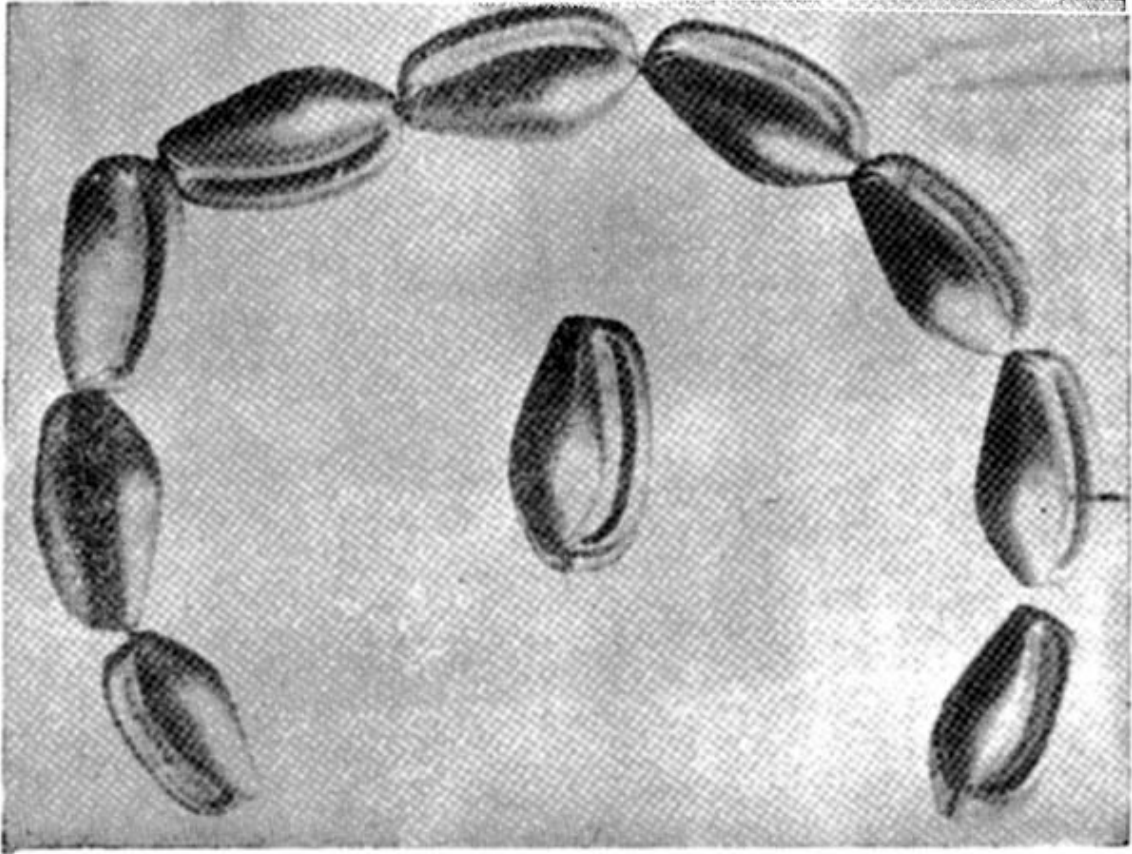
وعندما نعود الى الدولة الوسطى نجد « أن الصياغ المصريين قد استخدموا أغلب العمليات الفنية والصناعية المعروفة للوصول الى هدفهم . ماعدا استخدام المينا على المعدن ، فانه يبدو غريباً

من الفضة ، والمحلاة برسوم على شكل ذباب ضخم والمرصعة بالفيروز ، واللازورد ، وتعد من النفائس التى يفخر بها فنان أى عصر من عصور التاريخ .»

وعندما نستعرض صناعة الذهب نجد أنه « قد بدأ عمل الصياغ القدماء منذ أن بدأ تاريخ الأسرات فى وادى النيل (حوالى سنة ٣٤٠٠ ق.م) فان الأساور الأربع التى عثر عليها فى مقبرة الملكة « زر » هى أول ما يطالعنا عن مهارة صانع الحلى المصرى ، لذلك كانت لها أهمية فى تاريخ تلك الصناعة الجميلة . وأهم ما يلفت النظر فى هذه الفنون الجميلة ، انه ليس فيها ما يمله النظر . . ويرجع الفضل فى ذلك الى عدم استعمال مادة واحدة ، اذ كان وقتئذ الذهب والفيروز يستعملان . . وتدل الاشكال المصنوعة من الأول فى هذا الحين . . على أن صياغ هذا العصر كانوا قد تقدموا فى صناعتهم وفنهم فى زمن قصير جداً .» (لوحة رقم ٢) بالمتحف المصرى .

« على أن هذه المهارة فى الجرف الدقيقة لم تكن وقفاً على فناني الملوك وصناعهم بل وجدنا كذلك ما يثبت أن عليّة القوم ومتوسطى الحال منهم كانوا يصنعون لأنفسهم مصوغات تعد من فرائد الفن المصرى حتى الآن . وقد جادت الصدف بالعثور على حجرة دفن لم تمس لسيدة يدل قبرها على أنها من أصحاب اليسار وان لم تكن من عليّة القوم . . وكان أول ما لفت النظر عند رفع غطاء التابوت ، التاج المصنوع من الذهب الوهاج الذى كان يحيط برأس تلك السيدة . . وعثر حول رقبة هذه السيدة على قلادة جميلة الصنع من الذهب تحتوى على خمسين قطعة كل منها يمثل خنفساء . . ومن المحتمل جداً أن كلا من هذه القطع كان يعد تعويذة يرمز بها لئلا « نيت » ، وأن السيدة . . كانت ترغب فى حماية هذه الآلهة . . وعثر على قلادة أخرى حول رقبة هذه السيدة . . وتتألف من مجسّين من الذهب بينهما حبات من الذهب والحرز وقد وجد مع هذه القلادة ست قطع من البرنز الموشى بالذهب كل منها على شكل حرف النون المصرية أى كموج الماء وهذه كانت تنظم على مسافات متساوية فى وسط القلادة .»

ويبدو أن أفراد الشعب كانوا ينجحون نهج ملوكهم ويقلدونهم فى صنع حلّهم ، وبخاصة القادرين منهم ، كما يمكن أن نستشف ، أنه فى حالة تعذر عمل هذه الحلى من معدن الذهب الثمين الذى يضفى على لابسها صفة الخلود والبقاء ، فانها



عقد من الودع المصنوع من الذهب من عصر الاسرات

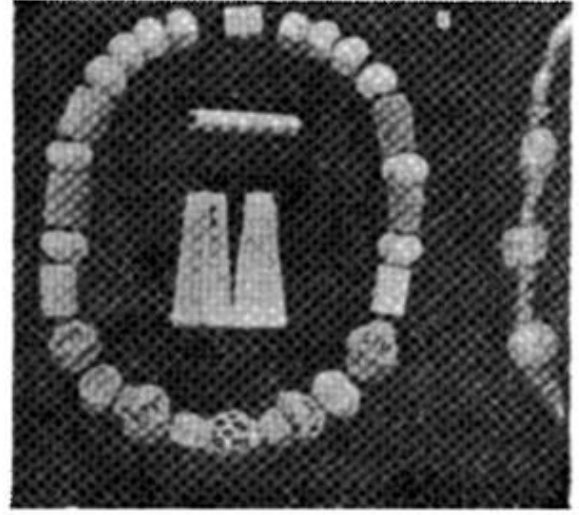
أو الذهب ، ولكل رجل خاتم في أصبعه ولكل امرأة قلادة تزين عنقهها » . كما « أضحت الاقراط في عهد الأسرة الثامنة عشرة حلية لا غنى عنها . فكان لكل شخص أن تخرق أذنه لتحلي بقرط ، ولم تختص بالاقراط النساء والفتيات ، بل كان يتحلى بها أيضا الرجال والفتيان . وكان الرجال والنساء على السواء يزينون أجسامهم بالأساور والخواتم والاقراط والقلائد من الخرز والحجارة النفيسة » .

وإذا عدنا مرة أخرى الى الحلي المصنوعة من أنواع الخرز وتسلسلها في الأحقاب التاريخية نجد « أن الخرز كان يصنع من عدد كبير من مختلف المواد ، الطبيعية ، والصناعية ، يدخل في ذلك العظم ، والخزف ، والمادة المصرية القديمة الزرقاء frit ، والزجاج والمواد المزججة (الكوارتز وحجر الصابون) ، والعاج ، والمعادن (الذهب والفضة والذهب الفضي والنحاس) ... والأحجار

انهم لم يستخدموها حتى عصر متأخر . الا أنهم استعملوا (خلايا) معدنية ماثلة لتلك المستخدمة في المينا المحجزة بالسلك (الكلوازونية) ، وملئوها بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار المزججة (أى كاطارات تحيط بالأحجار) . وقد ارتقوا بفن تطعيم هذه (الخلايا) الذهبية بالقطع الزجاجية والحجارة الى أعلى درجات الكمال (لوحة رقم ٣) . « كما قاموا بأشغال الحبيبات الدقيقة « القطر » وأبدعوا في ذلك أيما إبداع ، ولا شك أن الاغريق قد اقتبسوا طريقة الحبيبات هذه من المصريين وذلك عن طريق الفنيقيين » . (لوحة رقم ٤) . وقد تلاشت هذه الطريقة الآن

ونجد في الدولة الحديثة (حوالى سنة ١٥٨٠ الى سنة ١٠٩٠ ق.م) « حيث عم الرخاء البلاد وزاد ثراء أهلها ... فأصبح التزين بالجواهر هواية المصريين لا تخص الطبقات الموسرة وحدها ، فكان لكل كاتب أو تاجر خاتمه المصنوع من الفضة

كما أضيفت ألوان أخرى إلى الألوان الأصلية السابقة استخدامها ، التي كانت من درجات الأزرق والأخضر ، كما استحدث العديد من الوحدات أو النماذج الجديدة ، بلغت حوالي مائتين وخمسين وحدة ، عرفت كدلايات وحلى صغيرة وكانت تنثر هنا وهناك وترصع بها العقود بجوار الخرزات العادية والجلعلان (الجعارين) . وقد أوضح « بترى » في أحد أبحاثه هذه الوحدات أو الحلى الصغيرة (التماثم) التي كانت تنظم في أغلب الأحيان ، وكانت تمثل أجزاء من جسم الإنسان مثل الأيدي والعيون ، وبعض أنواع الحيوان والطيور والنبات ، ورموز أخرى ابتكرها خيال المصري القديم ، وكانت تصنع من مواد ومعادن مختلفة . ويضيف برسيغال قائلا : « أن كل نموذج أو وحدة زخرفية ، تستخدم في تكوين هذه الحلى ، كانت دائما ترمز إلى معنى خاص . ومن الأشياء أو النماذج المعتادة منها ، الجعل (الجعران) الذي كان يرمز إلى معنى بعث الموتى ، والصقر ذى الرأس البشرى الذي كان يمثل وحدة الجسد ، والنفس والروح والقلب » .



الجزء الايمن
الخرزات الكروية المزخرفة بوحدات من السلك على سطحها

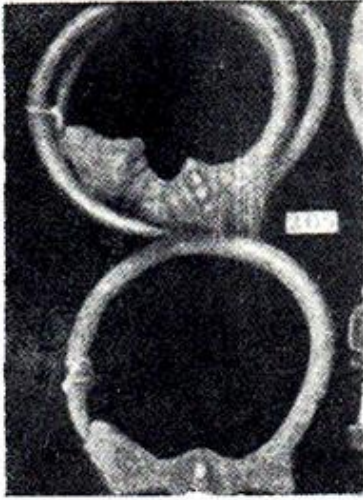
الجزء الايسر
الهزات الفضية الكروية الشكل المشغولة بالسلك المشبك التي استخدمت في المصاغ الشعبي في الأسرة التاسعة عشرة وكذلك نرى الخرزات السداسية

وهذه الوحدات والحلى الصغيرة أو ماتسمى « بالتماثم » يبدو أنها كانت تحمل مايعتقده فيها الإنسان الشعبي في مصر في ذلك الوقت ، من صفات سحرية ، وما تحققه له من حماية وماتجلبه له من نفع أو خير . وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين : « وكان مما اخص السحر به في العصر المتأخر صناعة تماثيل وشواهد صغيرة ، كانت تقام في البيوت أو تعلق في الرقاب حماية من مختلف أنواع الحيوانات الشريرة وتقرن هذه الأشكال ، التي هي من عمل الدولة الحديثة . . . ، بالتماثم العديدة التي حاول الإنسان وقاية نفسه بها منذ زمن قديم . وكان يعد حماية جيدة ذلك الحبل الصغير ، عقد به عدد معلوم من العقد « فمثلا . احداها في المساء وأخرى في الصباح حتى يتم منها سبع عقد » . وكان من هذا القبيل كذلك أن تنظم سبع حلقات من الحبر وسبع حلقات من الذهب في سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد . وكان من الممكن أن تضاف إلى هذا أيضا وسيلة خاصة ككييس صغير فيه عظام فأر ، أو كخاتم نقش عليه صورة يد تمساح ، (رسم رقم) ، أو كلوحة صغيرة عليها طائفة من صور الآلهة ، أو أى علامة أخرى مما يجلب الحظ » . « ورسم اليد والعين كانوا يستعملونه لابعاد الشر والحسد وجلب الخير

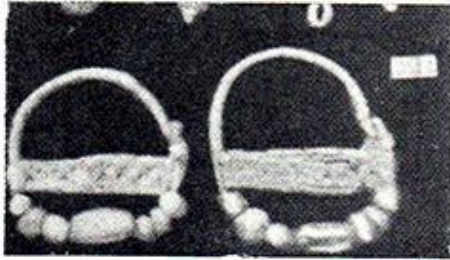
(وكانت تلون عادة) وإذا كان من المحتمل أن هذه الأشياء ، قد استعملت أحيانا كحلى فقط ، فقد كانت تلبس في الأغلب كتماثم ، وعلى ذلك يمكن القول على وجه التحديد بأن أقدم خرزات كانت تستخدم كتماثم ولايزال الخرز الأزرق شائعا في مصر لأن كتماثم للأطفال والحيل والحميز وللسيارات أيضا » .

ويقول برسيغال : « ربما كان من أروع الأعمال الفنية المصرية . . . أشغال الخرز والتماثم من الحبر والقيشاني ، التي يبدو أنها كانت تكون الحلى الأساسية لمعظم الشعب وهذه الخرزات ، التي كانت تزجج باللونين الأزرق والأخضر ، كانت تصنع على أشكال ونماذج شتى ، فلم تكن لتأخذ شكل حبات الخرز المعتادة فقط ، بل كانت تشكل على هيئة . . . صقور وأصداف وخلافه ، وكانت تنظم معها حبات (خرزات) الذهب المجوفة . . . » .

وفي « عهد الأسرة الثامنة عشرة » الدولة الحديثة (بلغت أشغال الخرز أعلى درجات الكمال ،



أقراط بشكل دائري محدب في أسلاك مشبكة وأخرى مصممة (سبائك)



قرط عبارة عن طوق من الفضة في وسطه شريحة مشفولة بسلك مقفول من القرن الثالث الميلادي

واحدى هذه الاواني كبيرة الحجم جدا . وفي الأسرة الثانية والعشرين يوجد تابوت من الفضة وأربعة توابيت صغيرة للاحشاء (كانوبيه) عثر عليها أيضا سنة ١٩٣٩ ، وكل هذه الآثار معروضة بالمتحف المصرى » .

غير أن المؤلف يعود ويقول : « ولم تستعمل الفضة بكثرة في الحلى الشخصية الا عندما أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى ، اذ أن معظم الذهب كانت تستنزفه الضرائب الى خارج البلاد » . وهذا لا يتعارض مع فكرة بداية استخدام الفضة في عمل المصاغ الشعبي - نظرا لرخيصها عن الذهب - منذ الأسرة التاسعة عشرة وازدياد هذا الاستخدام وانتشارها بعد ذلك وبخاصة في فترة الاحتلال الرومانى .

والسعادة وكان لايزوريس وحده مائة نوع وأربعة من التمانم » .

واذا عدنا الى الحديث عن استخدام الذهب والحلى الذهبية فيبدو أنها كثرت في الدولة الحديثة ، كما تميزت بالفخامة والتنوع ، وبخاصة حلى ومصاغ الملوك والملكات في ذلك العصر ، اذ استخدم الذهب بوفرة وبألوان عديدة ، وأبرز مثال على ذلك كنز وحلى الملك توت - عنخ - آمون من الأسرة الثامنة عشرة . ويقول أحد المؤلفين عن هذه الحلى : « لقد كشفت كمية الذهب التي عثر عليها في مقبرة « توت عنخ آمون » عن كل شيء يتعلق بعمل صانعي الحلى . ويكاد لا يوجد ما يستلقت النظر في الحلى الشخصية للملك من خواتم وأساور ، لأنها لم تبلغ من الدقة ما بلغتة أمثالها في الأسرة الثانية عشرة ، والكثير منها يبدو وكأنه قد صنع لمجرد اظهار الغنى والثراء » . ثم يضيف : « ولقد ظل الترصيع بالاحجار وغيرها للمخلايا الذهبية (كأطارات ذهبية تحيط بالاحجار) التي تشبه طريقة المينا المحجزة بالسلك (الكلازونية) مستعملا حتى نهاية الدولة الحديثة ، وأروع أمثلة بعد الأسرة الثانية عشرة هي ما عثر عليه في مقبرة « توت عنخ آمون » .

وعندما نتكلم عن الفضة واستخدامها في صنع الحلى منذ أقدم العصور ، نجد من يقول : « لم تستعمل الفضة الا قليلا في العصور الباكورة القديمة نظرا لندرتها ، ولهذا السبب فانها كانت أكثر قيمة من الذهب . واستمر هذا الوضع حتى توسعت مصر في الأسرة الثامنة عشرة فاستوردتها بكميات كبيرة حتى أصبحت رخيصة نسبيا . ومع ذلك فانها لم تكن مألوفة في صناعة الحلى الشخصية في عصر الأسرات » . الا أن « بترى » يحدثنا في أحد أبحاثه عن آثار العامة ، عن عقود يستخدم في نظمها خرزات كروية من الفضة المصنوعة بطريقة السلك المشبك المفتوح (Net work) منذ الأسرة التاسعة عشرة .

وهذا يدعو الى الاعتقاد بأن الفضة أصبحت معروفة في مجال الاستخدام اليومي لعمل المصاغ في مصر ابتداء من الأسرة التاسعة عشرة . كما نرى أسلوبا جديدا في صنع الخرزات المعدنية . والأمر الذى يعزز الاعتقاد بتوافر الفضة ، هو ما ظهر منها في « الأسرة الحادية والعشرين ، فقد وجد بتأسيس تابوت من الفضة ، وتسع أوان ،

اذ استخدم فى نظمها حبات كروية مجوفة من الذهب ملحوم على سطحها وحدات زخرفية من السلك الدقيق (لوحة رقم ٥ شكل رقم ١) . وهو أسلوب - كما يقول « بترى » - حل محل أسلوب الحزرات الكروية المصنوعة بطريقة السلك المشبك net work الذى ظل مستخدما حتى الأسرة الثلاثين .

ويمكننا ان نذكر فى هذا الصدد ان الحزرات الكروية المشككة بالسلك المشبك لها قرائن تروى الى الآن ، حيث يوجد منها نماذج معروضة بالمتحف الأثنوغرافى ، (لوحة رقم ٥) وسنتناولها بالتوصيف والتحليل فيما بعد . وقد يكون لتلك النماذج من المصاغ الشعبى صلة بما أورده العالم الأثرى « بترى » .

كما ظهرت طرز ، يحتمل ان تكون جديدة ، من الأقراط الشعبية المصنوعة من الفضة أو النحاس أو البرونز ، منها ماهو عبارة عن حلقة مفتوحة ، فى أحد طرفيها (بكلة) بشكل كروى محدب ، تكون أحيانا من أسلاك مشبكة ، وأخرى تكون أخشن صناعة ، فتكون فصصته آسبابة) . وهما من العصر البطلمى المتأخر (لوحة رقم ١ شكل ١) . ولها شبيهه الآن فى مصاغنا الشعبى والسلاسل أيضا ، كانت شائعة فى عصر البطالمة ، وكانت ذات أشكال مختلفة ودقيقة

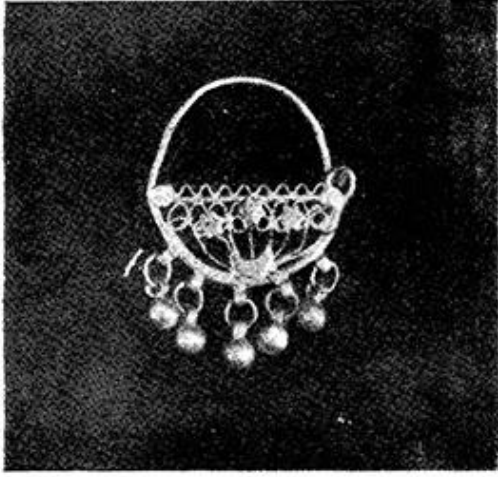
وفى العصر المصرى المتأخر ، وكذلك فى العهد الفارسى ، وحتى نهاية الأسرة الثلاثين (سنة ٣٣٢ ق.م) ، « تتسم حلى هذا العصر بعدم الدقة والثقل ، ولا يبدو فيها من اتقان الصناعة الحقة الا القليل » . كما أخذ الحز الزجاجى فى الانتشار واستعمل فى العقود والحلى الشعبية ، وكان قد دخل فى حيز الاستخدام منذ الدولة الحديثة . كما استخدمت خزرات كروية مشككة بالسلك المشبك وأخرى مسدسة الشكل مصنوعة من الفضة فى عمل العقود الشعبية فى عهد الأسرة الثلاثين ، (لوحة رقم ٥ شكل ٢) .

أما فى العصر البطلمى (سنة ٣٣٢ الى سنة ٣٠ ق.م) فقد « تقدمت صناعة الحلى ٠٠٠ تقدما كبيرا ، وأسهم فى ذلك المصريون والاعريق ، وكان شأن الاعريق فى مصر كشأنهم فى أى بلد آخر اتصلوا به بأساليب الحضارة الرفيعة وقد اقتبسوا أولا فن الصناعة الوطنية ، وتعلموا مالم يكونوا يعلمونه ، ثم أخذوا بعض المظاهر والأساليب الزخرفية ، حتى استطاعوا صبح كل ذلك بالصيغة الاعريقية » .

ويحدثنا « بترى » عن مصاغ هذا العصر ، فقد قام بتوصيف بعض المصاغ الذى وجد ضمن آثار العامة ، ويستخلص من هذا التوصيف ، أنه ظهر أسلوب جديد فى صياغة العقود الشعبية ،



اسودتان من طراز الشعبان من المصاغ الشعبى الحالى



قرط الدندش الذى يشبه القرط الشعبى فى القرن الثالث

الرومانيه . ونراها هنا كاسلوب جديد فى صناعة الأساور ولكن من معدن رخيص هو البرونز . أما الاقراط فقد وصف « بترى » أيضا أحدها ، وهو من طراز جديد على الأرجح ، ويحتمل أن يكون من القرن الثالث الميلادى ، وهو عبارة عن طوق من الفضة ، فى وسطه شريحة مشغولة بسلك مفتول بشكل متعرج ، وفى جزئه الأسفل، مركب به خرزات من الكرنالين ، والزجاج الأخضر، وفضة ملبسة بالزجاج ، (لوحة رقم ٦ شكل ٢) . وهو يشبه القرط الشعبى الحالى المسمى «الدندش» ولعله أصل القرط المذكور « لوحة رقم ٩ » .

وعلى ذكر الخرز الزجاجى ، « فان العصر الرومانى اشتهر بصناعة هذا النوع من الخرز ، وكان يدخل فى تشكيل كثير من الحلى الشعبية ، وقد وجدت عدة آلاف من الخرز المصنوع فى هذا العصر . وكانت تصنع أيضا خرزات من العاج والخزف ، غير أن الخرز الزجاجى كان أحب الى النفس ، وأكثر شيوعا لما له من تعدد الاشكال والالوان . وكانت بعض الخرزات تصنع بنفس الاسس التى كان يصنع بها زجاج ميلفيورى ، وبعضها الآخر كانت تحلى بخطوط وبنقطة بشكل جديد وعجيب حقا » .

كما استخدمت تماثيل عديدة فى العصر الرومانى (الوثنى) ، منها ماهو على شكل هلال ، صنم من الفضة ، والفضة المنخفضة العيار (واطية) ، والزجاج الابيض والازرق المنقط بنقط

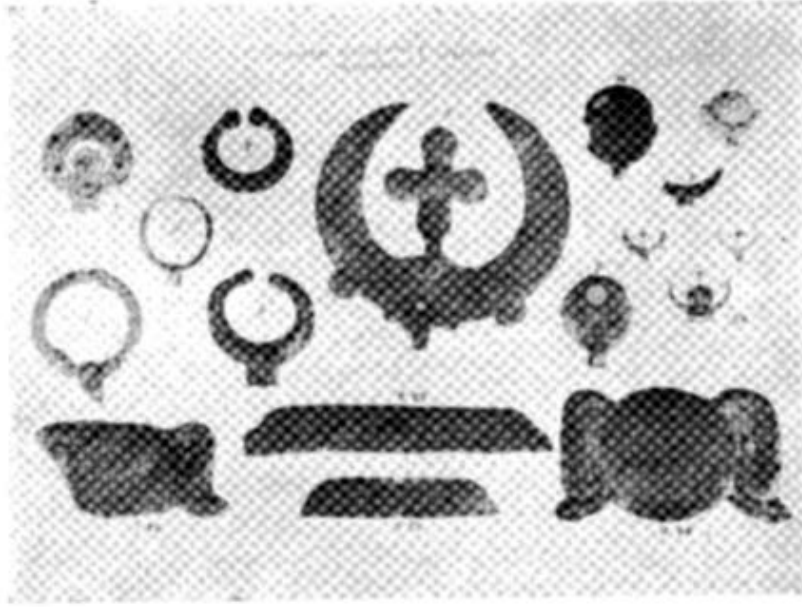
الصنع . وقد وصف « بترى » احدى السلاسل المركبة التى تتكون من ثلاث سلاسل جمعت معا بوساطة سلك ذهبى مستقل أدخل خلالها كنسيج اللحمة ليمر بطريقة لولبية وسط الجديدة كلها ليكون سلسلة واحدة . وكذلك نرى الأساور ذات شكل الثعبان منتشرة فى هذا العصر ، (لوحة رقم ٧) وهى بالمتحف المصرى تحت رقم التى يبدو أنها امتدت الى العصر الرومانى حيث أن كثيرا من المراجع وكذلك سجلات المتحف المصرى تشير الى ذلك ، بل يمكن القول أن لها شبيها فى مصاغنا الشعبى الآن (لوحة رقم ٨) .

كما اهتم البطالمة « بالاحجار الكريمة فى عهد بطليموس الأول (٣٢٣ - ٢٥٨ ق.م) . وبدأت حركات الكشف فى البحر الاحمر ، وينسب الى قائد أسطوله (فيلون Phelon) كشف جزيرة الزمرد . واشتهرت الملكة كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق.م) بمجموعاتها وقصرها المرصع بالاحجار الثمينة . وقيل انها قدمت الى ذوى الحظوة لديها صورتها منقوشة على احجار كريمة من شواطئ البحر الاحمر فى منطقة كانت تشكل ثروات الفراعنة . والجدير بالذكر أن فن النقش على الجواهر والاحجار الكريمة قد ازدهر فى الاسكندرية التى كانت تعتبر أكبر مركز للجواهر والاحجار الكريمة » .

الحلى فى العصر الرومانى القبطى :

فاذا ما انتقلنا الى العصر الرومانى (سنة ٣٠ ق.م - سنة ٦٤٠ م) وجدنا انتشار الفضة والمعادن الرخيصة مثل البرونز تستخدم فى صنع الحلى الشعبية ، وذلك نظرا لما أصاب مصر من الفقر تحت الاحتلال الرومانى ، كما سبق الإشارة اليه . الا أن هذا لم يمنع « استمرار صناعة الذهب ، كما انتشر استعمال العملة الذهبية حتى الواحات الغربية فى هذه الصناعة » .

ويصف « بترى » بعض أنواع الحلى المنتمية الى العصر الرومانى ، ومن هذا الوصف نستخلص ما يرجح قفر الشعب . واستخدامه للفضة التى كان أغلبها من عيار منخفض (فضة واطية) مع بعض المعادن الرخيصة مثل النحاس والبرونز ، كما يعرض لنا أساور من البرونز مشكلة من الاسلاك المجدولة والتى مازالت مرنة الى الآن ، وهذه الطريقة كانت شائعة فى أشغال الذهب



تماثيل مشككة في المواد المختلفة
وهي بشكل الهلال ويرجع
أقدمها إلى الأسرة الثامنة
عشرة والتيممة الكبيرة التي
يتوسطها الصليب في العصر
القبلي وهي مصنوعة من
البرونز

الداخلية شكل صليب • وهذه الأقراط مشغولة
غالبًا ، بطريقة السلك المشبك Net wrk
ويظهر أن هذه الأقراط ترجع إلى القرن السادس
الميلادي ، (لوحة رقم ١١) • ويبدو أن هذه
الطريقة قد شاعت في صناعه المصاغ الشعبي
في العصر القبلي ، ومن المحتمل أنها الطريقة
التي تطورت ، وأصبحت معسروفة بطريقة
(الشفتشي) وشائعة في صنع كثير من مصاغنا
الشعبي منذ مدة طويلة •

كذلك يوجد بالمتحف القبلي ، أحد الأقراط
الذهبية وهو على شكل عنقود العنب ، وهو أيضا
من الرموز المسيحية ، (لوحة رقم ١٢) • ويبدو
أن الذهب كان نادر الاستخدام في ذلك العصر ،
إذ يقول أحد علماء الآثار : « تدل الحلي في هذا
العصر على فقر الشعب ، إذ كانت الأساور والعقود
تصنع من الفضة أو من معدن رخيص » •

أما الأساور فقد صنعت من الأسلاك المجدولة
كالطراز الروماني السابق وصفه إلا أنها تنتهي
بز (بز) بشكل مكعب أبتز في طرفيها ، كما
أن هناك أساور قبطية شعبية عبارة عن حلقة
عادية (سادة) ولكنها تنتهي هي الأخرى بززين
مشابهين للطراز السابق •

حمرًا على الدائر ، ومن البرونز ، وذلك للحماية
ضد العين (النظرة) والسحر ، واستعملت
كدايات تنظم وتعلق في العقود ، (لوحة رقم ١٠)

وفي العصر القبلي (البيزنطي) - الذي يعتبر
امتدادًا للعصر الروماني - وكانت المسيحية قد
دخلت إلى مصر حوالي سنة ٦١ م على يد مرقس
الرسول ، وابتدأت في الانتشار بعد ذلك ، وكان
أفراد الشعب هم أول المؤمنين بهذه الديانة ،
ولكنها لاقت معارضة شديدة من أباطرة الرومان
الوثنيين ، إلى أن اعترف بها الإمبراطور قسطنطين
وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية في
القرن الرابع الميلادي ، فانتشرت انتشارًا كبيرًا •
ولقد تأثرت الفنون والحرف الشعبية بالديانة
الجديدة ، ومنها مصاغنا الشعبي في تلك الفترة ،
فقد ظهرت رموز الديانة المسيحية في هذه الفنون ،
وأهم هذه الرموز ، الصليب الذي رسم بأشكال
عديدة ، والأسماك ، والحيوانات الوديمة ومنها
الحمام • وأوراق الكروم وعناقيد العنب ، ومناظر

الرسول والقديسين • وقد تحدث « بترى » عن
الأقراط الشعبية القبطية ، التي كان أغلبها يصنع
من الفضة على هيئة دوائر (دائرتين مثلاً) داخل
بعضهما ، وتكون الخارجية ناقصة قليلاً من أعلى ،
مكان الدبلة ، وتحمل المسافة بين الدائرتين بشرائط
متوج من السلك ، كما يعمل داخل الدائرة

كما استخدمت عدة تماثيل ، ونرى احداها على شكل الهلال السابق معرفته في العصر الروماني ، الا أنها ظهرت في العصر القبطي باضافة الصليب ، رمز الديانة المسيحية ، في وسط الهلال ، وقد صنعت من البرونز ، (لوحة رقم ١٠) .

حلي العرب وتقاليدهم قبل الاسلام :

بعد تقديم هذه اللوحة عن المصاغ الشعبي في العصر الروماني والقبطي ننتقل الى الحديث عن المصاغ الشعبي في شبه الجزيرة العربية قبل ظهور الاسلام (الجاهلية) لها . وما للعرب وعقائدهم وتقاليدهم من أثر كبير على مصاغنا الشعبي في العصر الاسلامي ، بل وربما الى الآن . وقد يبدو أن العرب لم يعرفوا مصر الا بعد فتحها ، ولكن هناك من الأدلة ما يشير الى معرفتهم لمصر ، بل واقامتهم فيها قبل الاسلام بزمان طويل . فقد جاء كثير منهم للتجارة في أيام الجاهلية ، نذكر منهم عمرو بن العاص ، وعثمان بن عفان ، والمغيرة بن شعبه . كما وفد الى صعيد مصر منذ أقدم العصور كثير من التجار العرب وذلك عن طريق البحر الأحمر ووديان الصحراء الشرقية حتى أن المؤرخ والجغرافي اليوناني « سترابون » المتوفى نحو سنة ٢٥ م . قال عن مدينة قفط في الصعيد أنها مدينة نصف عربية . ويقول باحث ، في هذا الصدد : « وقد كانت للعرب الجنوبية جالية مقيمة بمصر ، بقيت مخلصه لقوميتها ، محتفظة بأبجديتها تكتب بها ، وتعتز بتراتها كما يظهر ذلك من كتابة من أيام « بطليموس » كتبت حوالي سنة ٢٦٣ ق م . وهي كتابة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين في ذلك العهد السحيق ، وعن وجود صلات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر » .

ويعرف عن العرب في جاهليتهم أنهم كانوا وثنيين . ولهم اعتقاد كبير في السحر « والحماثل » وفيها « التماثيل » ومفردها « التميمة » وهي عوذة على هيئة قلادة من سيور تضم خرزا ، وقد تكون خرزة واحدة تستعمل للصبيان والنساء في الغالب اتقاء النفس والعين . فإذا كبر الطفل انتزعت التميمة منه ، لأن التماثيل في نظرهم منقصة للرجال ، فهي نوع من الزينة . ثم إن الرجل لا يخشى عليه من النفس والعين ، وله مقاومة لا تكون عند النساء والصبيان » .

« والكلام عن الحماثل يدفعنا الى الكلام على اصابة « العين » ، فقد كان للجاهليين رأى وعقيدة في « العين » وفي أثرها في الحياة ، حتى أنهم خصصوا أكثر الحماثل بالوقاية من أثرها ورد فعلها ، ويقولون لأثر العين واصابتها : « العين » و « النفس » و « السفعة » و « النظرة » ، وقد يخصصون « النظرة » باصابة عين الجن . أما الرجل الذي تصيب عينه فيقولون له : « عائن » و « معيان » و « عيون » . وأما المصاب ، ف « معيون » و « مسفوع » و « منفوس » . ويقولون له « نفس بنفس » ، و « منظور » . وقد خصص بعض علماء اللغة « السفعة » بالضربة التي تصيب الانسان من الشيطان » .

« والاعتقاد بأثر العين واصابتها ، اعتقاد عام بين جميع البشر ، وتكاد تجد له كلمة خاصة في كل لغة من اللغات ، وعقيدة بعض الناس أن اصابة العين قد تؤدي الى الهلاك والموت . ولخطر هذه الاصابة وأهميتها ، تفنن الناس في ابتداع وسائل الوقاية منها ويلاحظ أن الناس يكادون يتفقون فيما بينهم على أن اصابة العين لا تنتج الا شرا ، وهي لا تكون في خير مطلقا ، بينما جعلوا للأرواح عملين ، خيرا وشرا » .

« ولحماية النفس من العين ، استعملت الخرز والتعاويذ والرقى . ومن الخرز التي استخدمت في حماية الأطفال من اصابة النفس « الكحلة » ، وهي خرزة سوداء تجعل على الصبيان لدفع العين عنهم . و « القبله » ، وهي خرزة بيضاء تجعل في عنق الفرس من العين » .

و « للخرز عند الجاهليين وعند الأعراب حتى اليوم ، أهمية كبيرة في السحر ، وفي دفع أذى الأرواح والعين ، وفي النفع والحب وأمثال ذلك . ولما كانت الخرز فصائل وأنواعا ، فقد خصوا كل فصيلة باسم معين ، وجعلوا لكل قسم وصنف أثرا خاصا يمتاز به عن بقية الأصناف الأخرى . فالقوله مثلا الخرزة التي تحب المرأة الى زوجها . . « والينجلب » تفيد رجوع الرجل بعد الفرار وفي اكتساب عطفه بعد وقوع بغضه . و « الخصمة » ، وهي خرزة للدخول على السلطان والخصومة تجعل تحت الخاتم أو في زر القميص أو في حمائل السيف . و « العطفة » ، هي خرزة تجلب العطف لصاحبها » .

« وقد كان الجاهليون يعلقون الحل والجلجل على اللديغ ، يفعلون ذلك لاعتقادهم انه يفيق بذلك ، فلا ينام . ولو نام ، سرى السم في جسمه ، فمات . وذهب بعضهم الى ان تعليق الحل الذهب على اللديغ يبرئه من الله » .

واستمرار تلك العادات والتقاليد الجاهلية الوثنية ليس بغريب ، فقد حدث مع بعض الصحابة ومنهم فاتح مصر وواليها « عمرو بن العاص » ، اذ كان خاتمه على شكل ثور . وكان الثور رمزا للاله القمر الذي كان يعبد في شبه الجزيرة العربية أيام الجاهلية على الرغم من أن الاسلام كره رسوم وتمثيل الكائنات الحية ، لما في ذلك من التشبه بالمشركين . ولكن سرعان ما تجنب المسلمون نقش رسوم الكائنات الحية على أختامهم ، وان كنا رأينا الوالي قره بن شريك كان لا يزال يتخذ في عام ٨٨ هـ خاتما عليه رسم ذئب ، وهذا الحيوان يرجع أيضا الى « الطوطمية » والاعتقاد بالطوطم ، الذي يعنى اعتقاد جماعة بوجود صلة لهم بحيوان أو حيوانات تكون في نظرها مقدسة ، وهذا الشكل من الديانات أو الاعتقادات كان أيضا موجودا بين أهل الجزيرة العربية قبل الاسلام ، وقد تسمت كثير من البطون والعشائر - بأسماء حيوانات منها : كلب ، وذئب ، ودب ، وسلحفاة ، ونسر ، وثعلب ، وهر ، وثور ، وغير ذلك من أسماء حيوانات تختلف بحسب اختلاف المحيط الذي تكون فيه عبدة الطواطم .

وهناك من يقول : « كان عرب الجزيرة (باستثناء أهل اليمن) قبل الدعوة في مرحلة من البداوة باعدت بينهم وبين مظاهر المدينة المترفة كاستخدام الحل الثمين للزينة ، حتى أن ما كان يصل منها الى أيدي أهل مكة والمدينة لم يكن يقدر قدره وتعرف له قيمة فنية » .

واذا بحثنا عن أهل اليمن في ذاك الوقت لوجدنا أن التجار اليمانيون كانوا من أنشط الرحالة والتجار المتنقلين ، يشتررون الأحجار الكريمة من الهند ، واليشب والعقيق من أفريقيا الشرقية ، وكانوا يقومون بدور الوسيط بين التجار المصريين وزملائهم في الهند .

وكان اليمانيون عريقى الحضارة ، وقد بلغ ترفهم المادى وتذوقهم للجواهر والأحجار الكريمة

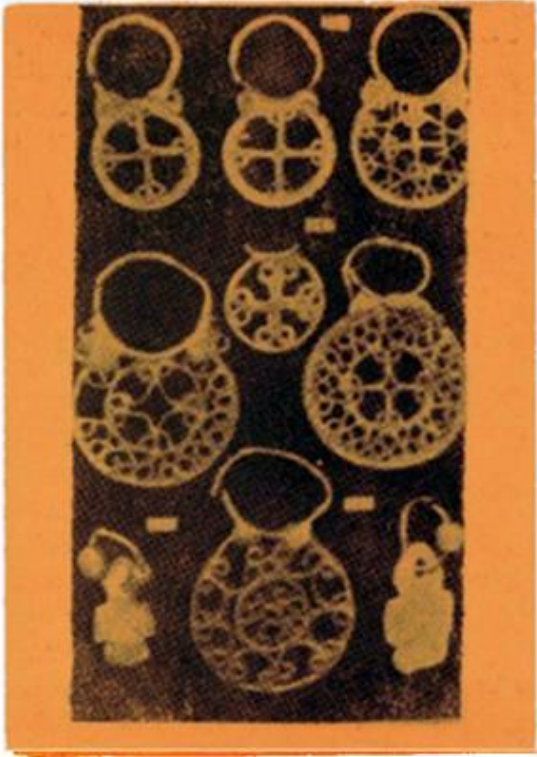
ما جعلهم يعلقون على أفاريز منازلهم وأبوابها صحائف الذهب مرصعة بالجواهر . وكانوا يبذلون في تزئين قصورهم أموالا طائلة صرفوها في تجميلها بالذهب والفضة ، والعاج والأحجار الكريمة . وبقيت الملكة بلقيس - فى جمالها وتذوقها للجواهر والأحجار الكريمة ، وجمعها لها وتزينها بها - مصدر وحى للفنانين فى القرون الوسطى ، وموضوع قصائد الشعر مدى الزمن .

هذا وقد « اشتهرت شبه الجزيرة العربية بالجواهر والأحجار الكريمة كالجمشت والبللور ، والعقيق الأحمر والأصفر ، والجزع وغيره ، اهتمت الى ذلك لؤلؤ البحرين » .

وعلى ذكر لؤلؤ البحرين وما يمكن أن يستخرج من البحر من خيرات ، نجد أن الله عز وجل قد سخر البحر للناس ليستفيدوا منه : « هو الذى سخر البحر لتأكلوا منه لحما طريا ، وتستخرجوا منه حلية تلبسونها ، وترى الفلك مواخر فيه ، ولتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون » . . . ويعلق أحد الباحثين فيقول : « فى هذه الآية دلالة على تحلى الجاهلين بالحلى المستخرجة من البحر وعلى استفادتهم منها . ومن يندى فعلل هناك من كان يحترف حرفة صقل هذه الحلية واعطائها الشكل المطلوب المرغوب فيه ، وتهذيب الخرز والأصداف المستخرجة من البحر وثقيها لتكون صالحة للاستعمال . وقد كان الصاغة يساهمون فى هذه الحرفة بإدخالها فى الزينة المصنوعة من الذهب والفضة » .

ويبدو أن هذه الأصداف هى أنواع من الودع والمحار الذى ما زال يستخدم فى الحلى الشعبية .

« كما جاء ذكر اللؤلؤ والمرجان فى القرآن الكريم ، وفى ذلك دليل على وقوف العرب عليها . ويستخرج اللؤلؤ من أجواف الصدف . وقد اشتهر به أهل العربية الشرقية (البحرين) ، كما سبق القول ، بصورة خاصة ، يستخرجه الغواصون من البحر . ولا تزال هذه المنطقة تستخرجه وتربح منه . وقد أشير اليه فى التوراة كذلك ، واعتبر عند العبرانيين من الجواهر المستحبة النفسية الغالية . والمرجان مادة كلسية يفرزها نوع من الحيوانات البحرية نظير هيكل لوقاية جسمه من الأمواج ، وقد



اقراط من السلك المشبك من العصر القبطي

أما بالنسبة للرجل فقد أباح التختم مع ترجيح الفضة . لهذا نرى كثيرا من الشعوب الاسلامية لا سيما البدوية والريفية يقتصر فيها الرجال على لبس الخواتم الفضية ، (كما يباح للمرأة لبس الخلاخيل الذهبية في الأفدام . » ويبدو أن المرأة قد انفردت بالتزين بالمصاغ ، ولم يبق للرجل غير التختم بخاتم من الفضة . وهذا الاتجاه في التحلي بالمصاغ ، ليس غريبا . أن نشاهده بين الطبقات الشعبية لتمسك هذه الطبقات بتعاليم دينهم ، كما أن تفضيل الفضة بالنسبة لتختم الرجال ، يبدو أنه دفع كثيرا من النساء الشعبيات أيضا الى تفضيلها في صنع مصاغهن ، على اعتبار أن الاسلام أعطاها منزلة خاصة . ولعل لهذا التشريع صلة بما كان سائدا من تقاليد عند العرب قبل الاسلام إذ كانت الحلي والتمائم تعتبر في نظرهم منقصة للرجال لأنها نوع من الزينة كما سبق أن نوهنا .

« وتبين الآية التالية انه يجب على المسلمة أن تخفى عن الرجال ، خلا بعض الأقارب وغيرهم ، ما يلفتهم الى شخصها وزينتها : » وقل للمؤمنات

لتوسع فتكون صخورا مرجانية تكون خطرا على السفن . وله ألوان مختلفة من ابيض وآخر احمر ، وبعضه متفرع على هيئة مروحة أو أشكال انبثات وتصنع منه حلي . ولذلك عد في جملة المواد الثمينة مثل اللؤلؤ التي تدخل في التجارة . وهو في البحر الأحمر ولا سيما سواحله الغربية أي ساحل جزيرة العرب كثير

لقد تكلمنا عن البحرين ولؤلؤها في شرق الجزيرة على الخليج العربي كما تكلمنا عن اليمن وفيها عرب الجنوب ، وعن عرب الحجاز وجد وهم في وسط الجزيرة وغربها ، ثم هناك عرب الشمال ، وأعني بهم العرب الساكنين في اعالي الحجاز وفي بلاد الشام ، ومنهم الفينيقيون ، نجد أن العامة في المدن الفينيقية (سورية قبل الاسلام) كانوا يتزينون بفضة سود من الكوارتز والعقيق ، ويؤكد ذلك ما أخرجته مكتشفات أوغاريت من عقود كثيرة مؤلفة من العقيق وغيره سجلت في سجلات المتحف الوطني بدمشق .

مصاغنا الشعبي والاسلام : وفي بداية القرن السابع الميلادي سطع نور الدعوة الاسلامية من ارض الجزيرة العربية وجاء الاسلام ليزيل ظلمات الجهل والوثنية ، وأتى معه بتعاليمه الرشيدة وقيمه الرفيعة ، ليصالح من شأن المجتمعات التي انحرفت عن الطريق السوي وعاث ملوكها وحكامها في الأرض فسادا وطفيانا . وكان ضمن هذه التعاليم والقيم ما خص به الحلي والمصاغ والذهب والفضة . فنحن نعرف أن المصاغ كان يستخدمه النساء والرجال على حد سواء منذ أقدم العصور الى نهاية العصر الفرعوني ، وإن كان يبدو أن استخدام الرجال له قد قل في العصر البطلمي وما تلاه الى الفتح الاسلامي . وقد جاء الاسلام بتعاليم وشرائع في هذا الشأن .

قال الله تعالى « والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعباب آليم » . لأن المقصود منهما تداولهما بين الناس لقضاء حوائجهم . كذلك قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ، « من شرب من آنية من ذهب أو فضة فكأنما تجر جر في بطنه نار جهنم » .

« فالحكم الشرعي بالنسبة للتحلي بالذهب والفضة هو اجازة استخدام الحلي للمرأة اطلاقا ،

على سواحل الجزيرة العربية ، كما حفلت مناجم الهند وسيلان بأكثر المعادن النفيسة والأحجار الكريمة » .

كما « أن بساطة الخلفاء الراشدين وأوائل المسلمين قد انقلبت الى مالا نظير له من حيث البذخ والترف » . وقد غدت بغداد سوقا رئيسية للجواهر والأحجار الكريمة التي من شأنها أن تلبي رغبات سكانها في التزين بالياقوت واللآلئ واللؤلؤ ، والزبرجد والعقيق ، ... ولم يكن الميل الى الجواهر والأحجار الكريمة عند الفاطميين وأمويي الأندلس أقل منه عند العباسيين . فقد اتخذت (علي) أخت هارون الرشيد العصائب المكلفة بالجواهر لتستر بها جبينها ، ومنذئذ انتشرت هذه البدعة بين النساء » .

ويشير الى ذلك أحد المؤلفين : « وكان من الشائع عند النساء وضع عصابة مزركشة بالألوان ومكتوب عليها بالخيوط الذهبية أو الفضية شعرا أو آية كريمة » . وكانت هذه العصابة أحيانا تزين بالجواهر وتحتل بسلسلة ذهبية مطعمة بالأحجار الكريمة . وكانت نساء الطبقة الراقية يعلقن الحجب في زنار تلك العصائب . أما نساء الطبقة الوسطى فكان يزين رءوسهن بحلية مسطحة من الذهب ويلفن حولها عصابة محلاة باللؤلؤ والزمرد ، وكان هذا اللباس بالغا حد الاناقة والبهاء » . « وتذكر بعض المصادر الأدبية أن بعضهم جعل عصابات الجوارى درا ينثرنه بأشكال هندسية أو ينسجن خطوطا وحروفا وكلمات » . وقد وجد بعض الشعراء في مثل هذه العصابات موضوعا شيقا للنظم والغزل » .

ومن المحتمل أن العصائب المزخرفة بالخيوط الملونة أو المعلق بها الحجب الفضية أو الذهبية التي تتبرج بها النساء الشعبيات . هي من سلالة العصابة الأولى التي ابتكرتها السيدة « علي » أخت هارون الرشيد لتستر بها عينا في جبينها ، كما أن هناك احتمال أن تكون الحلية المسطحة من الذهب ، على صلة « بالقرص » الذي كان يزين غطاء رأس المرأة (الطربوش أو الرقطة) وكان منتشرًا بين نساء القاهرة وغيرها من المدن حتى حوالي النصف الأول من القرن التاسع عشر . وهكذا كما يقول د . عبد الحميد يونس : « ما أكثر الأشكال والأنواع الفنية

بعضهن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ، ولا يبدين زينتهن الا ما ظهر منها » . وليضربن بخمرهن على جيوبهن ، ولا يبدين زينتهن الا لبعوثهن أو آبائهن أو أبناء بعولتهن أو أبناء بعولتهن أو أخوانهن أو بني أخواتهن أو نساءهن أو ما ملكت أيمانهن أو التابعين غير أولى الأربعة من الرجال أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء ، ولا يضربن بارجلهن ليدن ما يحدين من زينتهن » . ويشير الجزء الأخير من الآية الى عادة رن الخلخال الذي كان يستعمله نساء العرب في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولا يزال (بعض) المصريات يتحلين به » .

وكان العرب في صدر الاسلام يطلقون على بعض الحلى اسماء تمثل آلات الحرب ومعداته . فمن أنواع الأقراط التي عرفت في ذلك الوقت قرط « ترس » لمشايبته للترس الذي كانت تلبسه العرب ، فكان الرجل يتمنطق بالترس ، والمرأة تتحلى بحلق الترس كي تذكره دائما بالحرب . وكذلك حلق « خنجر » على هيئة قبضة الخنجر ، وحلق « مشرف » على شكل سيف ، وغير ذلك من الأشكال التي حرصت نساء العرب على أن تتحلين بها تشجيعا للرجل على حمل الخنجر أو السيف وتذكره دائما بحمل السلاح ليذود عن الوطن والديار . وما قيل عن الأقراط قيل أيضا عن باقي أنواع الحلى من حيث الشكل والأسماء . وهذه الحلى ليس لدينا فكرة عن أشكالها غير هذا الوصف المختضب ، ولكن مازالت بعض الحلى الشعبية تحمل نفس الأسماء ، ومنها قرط « خنجر » وهو يشبه الى حد كبير الوصف سالف الذكر ، (لوحه رقم ٠٠ شكل ٠٠٠) . وكذلك قرط الترس وهو في الغالب القرط الشعبي الذي يطلق عليه الآن اسم (حلق) الساقية .

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الاسلامية في دمشق ثم في بغداد ، وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام ، ازدهرت مع ازدهار الحياة الاقتصادية والاجتماعية جملة فنون وصناعات دقيقة منها الصياغة ، ومما ساعد على ذلك وجود خاماتها في أنحاء الدولة ، فالذهب والفضة كانا يعدنان في خراسان ، والياقوت في التركستان ، والعقيق في اليمن ، والزبرجد في مصر ، واللؤلؤ في مفاصات البحرين ، والمرجان



ثلاثة أشكال من القرط
الشعبي المعروفة باسم
(المخرطة)

لونه من ناريتيه ولينه من دهنيتيه وبريقه من صفاء مائيتيه وثقله من ترابيتيه وهو أشرف نعمة الله تعالى على عباده » .

والأدبية التي احتضمتها الجواهر العريضة وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع انها من ابداع الخاصة أو الطبقات العليا » .

وقد وردت كلمة « الذهب » في ثمانية مواضع من القرآن في معرض الحديث عن مباحج الحياة الدنيا أو زينة المؤمنين في الحياة الأخرى ، قال تعالى « زين للناس حسب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة ، وقوله « يحلون من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس » .

الذهب والمعادن عند العرب وعلمائهم .

لقد كانت مساهمة العرب في ميدان المعادن عموما والمعادن الثمينة على وجه الخصوص لا تقل بحال عن مساهمتهم في شتى الفنون والصناعات .

« فلقد استنبطوا طرقا وأخترعوا آلات تمكنوا بواسطتها من حساب الوزن النوعي . وقد يكون ذلك آتيا من رغبتهم الشديدة في معرفة الوزن النوعي للأحجار الكريمة وبعض المعادن . وهم أول من عمل في ذلك الجداول الدقيقة ، فقد حسبوا كثافة الذهب فكانت ١٩١٣٧ بينما هي ١٩١٣ ، وفي كتاب (عيون المسائل من أعيان الرسائل) لعبد القادر الطبري ، جداول فيها الأثقال النوعية للذهب والفضة والرصاص والنحاس والحديد ، وعمل البيروني تجربة لحساب الوزن النوعي ، ووجد الوزن النوعي لثمانية عشر عنصرا ومركبا ، منها الذهب والفضة . واستعمل بعض علماء العرب قانون (أرشميدس) في معرفة مقدار الذهب والفضة في سبيكة ممزوجة منهما من غير حلها .

وقد دلت الحفريات تؤيدها الروايات التاريخية على أن الذهب كان يستعدن في أنحاء من اليمن كما كان يوجد في اليمامة ونجد والأردن ، . وضربت الدنانير وأنصاف وأرباع الدنانير من الذهب في أكثر العواصم الإسلامية . . . ولكن لأسباب شرعية لم تصنع منه تيجان للخلفاء والسلاطين بل اكتفوا بالعمائم تزين بالجواهر الثمينة . . . وعددوا للذهب خصائص عجيبة حتى اعتبر الذهب دواء للأمراض المستعصية ونشط الباحثون في محاولات لاكتشاف طريقة لتحويل المعادن الخسيسة كالرصاص الى ذهب ، وامتزج العلم بالشعوذة ونشأ عن ذلك ما يعرف بعلم الكيمياء الذي عرف باسمه العربي بين أهل أوروبا في القرون الوسطى » .

« والذهب من المعادن النفيسة التي عرفها العرب منذ العصور القديمة ، وأطلقوا عليه اسم « المعدن » فاذا عنوا معدنا آخر سموه باسمه فقالوا معدن الصفر مثلا أي النحاس . وقال القزويني عنه : « الذهب طبعه حار لطيف ولغاية اختلاط أجزائه بأجزائه الترابية لا يحترق بالنار لأن النار لا تقدر على تفريق أجزائه ، ولا يبلى ولا يصدأ على طول الزمان . وهو لين أصفر براق حلو الطعم طيب الرائحة ثقيل رزين . فصفرة

هذا في حين أن كثيرا من العلماء العرب رأى أن الاشتغال بالكيمياء للحصول على الذهب مضية للوقت والمال - في عصر كان يرى فيه الكثيرون غير ذلك - نذكر منهم « الكندي » الذي توفي في بغداد في أواخر سنة ٨٦٧ هـ . « وابن سينا » الذي توفي في همدان سنة ١٠٣٧ هـ ، والذي جعل للتجربة مكانا عظيما

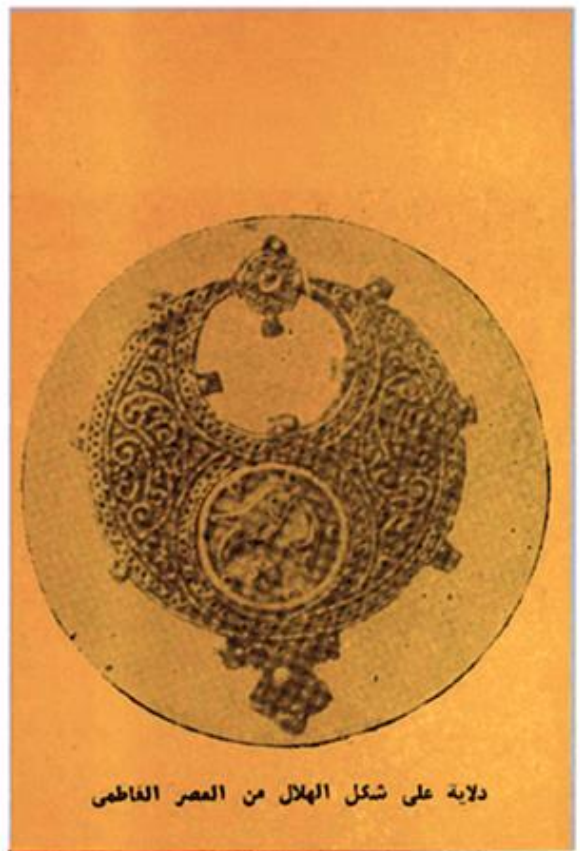
(سنة ٣٥٨ - سنة ٥٦٧ هـ) إلى ما يملكونه من الأواني الذهبية أو المصنوعة من الفضة المذهبة ، وإلى ما كان في خزانهم من الأحجار الكريمة التي كان بعضها مستقلا ، وبعضها مربيا في شتى الحلى والتحف » .

« ولكن النماذج التي وصلت إلينا من الحلى الإسلامية نادرة جدا ، وأكبر الظن أن ما نعرفه في هذا الميدان لا يرجع إلى عصر قديم ، على الرغم من الزخارف التي توجد عليه ، ويمكن نسبتها إلى العصر الطولوسي أو الفاطمي أو العباسي . ولعل السر في ذلك أن الحلى ، والمعادن النفيسة ، كانت تصهر ويعاد سبكها عندما يتقادم بها العهد ، فضلا عن أن قيمتها المادية كانت تبعت على التصرف فيها ، وما أكثر الأوقات التي كان يسود فيها القحط أو يضطرب حبل الأمن . أما المصادر التاريخية فإن جل ما فيها بيانات بعدد القطع ونوعها ، ولكننا نخطئ أن توقعنا أن نجد في بعضها وصفا دقيقا للتحف المختلفة ، يمكننا أن نقف منه على طرازها ، ونوع زخارفها وأسلوب صناعتها . ومهما يكن من شيء فالمعروف أن الحلى في العصر الإسلامي كانت متأثرة في طراز زخارفها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية تأثيرا كبيرا .

ففي العصر الفاطمي نشاهد الحلى التي تأخذ شكل الهلال رمز العقيدة الإسلامية نرى مشبك صدر أو دلالة في هيئة هلال من الفضة المذهبة . ويتوسط الوجه دائرة داخلها صورة طائر يحمل غصنا في منقاره من المينا المحجزة بالسلك ، (القرن ١١ م) . متحف الفن الإسلامي ، سجل رقم ١٢٦٣٧ (لوحة رقم ١٢) وغيرها من الحلى التي تأخذ نفس الشكل .

وهذا الشكل الهلالي كان الطراز الشائع في الأقراط البيزنطية منذ القرن السادس الميلادي وما بعده ، وكان القرط الهلالي الشكل عليه زخارف عبارة عن صليب محاط بدائرة يستند لها من الناحيتين طاووسان متقابلان ، ومصنوع بطريقة التفريغ و (الريبوسيه) ، (لوحة رقم ١٣) .

إلا أن الأقراط الهلالية الشكل ظهرت أيضا في سورية في القرن السادس الميلادي ، إذ يقول باحث في هذا المجال : « وفي القرن السادس الميلادي ظهر تنوع الأقراط الهلالية



دلالة على شكل الهلال من العصر الفاطمي

في دراسته ، ولهذا رأيناه يخالف معاصريه ومن تقدموه فيما يختص بتحويل الفلزات الحسيسة إلى الذهب والفضة ، ونفى إمكان أحداث ذلك في جوهر الفلزات ، « لأن لكل منها تركيبا خاصا لا يمكن أن يتحول بطرق التحويل المعروفة ، وإنما المستطاع تغيير ظاهري في شكل الفلز وصورته » .

المصاغ الشهبي في مصر الإسلامية :

« وفي مصر ازدهرت صناعات هامة منذ التاريخ القديم . كالحلى وأدوات الزينة . فلما فتحها العرب سنة ٢٠ هـ (٦٤١ م) وجدوا بها صناعة مصرية راقية وأساليب فنية زاهرة . فنرى منتجات الفنون الإسلامية في عصورها الأولى وقد تأثرت بالمنتجات الفنية القبطية (البيزنطية) ، نظرا لاعتماد العرب على الصنائع والفنيين القبط ، ولأن التطور في أساليبها الصناعية كان بطيئا . » وإن كان العرب قد قد أفلحوا في طبعها بطابع دينهم وفي اظهار شخصيتهم فيها بحيث تميزت الصناعات والفنون الإسلامية عما كان موجودا في مصر قبل الفتح .

وهناك من يقول : « ولم يصل الفن إلى الطراز الإسلامي البحت إلا في العصر الفاطمي وقد أشار الذين كتبوا عن كنوز الفاطميين

هذا وقد انتشر هذا الشكل الهلالي وأصبح شائعاً في صنع المصاغ الشعبي في مصر ، وهو ممثل أحسن تمثيل في الأقراط التي من الطراز المعروف اليوم باسم «المخرطة» (لوحة رقم ١٤) ويبدو أن استخدام هذا الشكل الهلالي في المصاغ الشعبي يرجع الى تاريخ أبعد من العصر البيزنطي . إذ أنه وجدت ثنائيم منه مصنوعة من انزجاج الأزرق الشاحب والقيشاني الأزرق (Blue glaze) من الأسرة الثامنة عشرة ، (لوحة رقم شكل رقم ١٠) وكذلك صنعت من الفضة ، والفضة منخفضة العيار في العصر الروماني كما سبق أن ذكرنا ، وذلك لاستخدامها ضد العين أو الحسد والسحر .

((على زين العابدين))

الشكل والأقراط ذات الأشكال نصف المستديرة . ولكن الصائغ أخذ يتقن في العمل ، ويتبنى الحيوط الذهبية الدقيقة ليبدع منها أقراط ذات مظهر زخرفي ، وتقنية نسيجية تنم عن صبر الصائغ ودقته في العمل .

وهكذا نرى أن الأقراط الهلالية الشكل ظهرت في كل من سوريا وبيزنطة في وقت واحد تقريباً ، ولا ندري أيهما كان أسبق في اتخاذ هذا الشكل في صياغة الأقراط . وعلى الرغم من أن سوريا كانت تابعة في هذا الوقت للإمبراطورية البيزنطية ، وكذلك كانت مصر ، إلا أن هذا لا يستتبع بأي حال أن تكون بيزنطة هي البادئة .

١٣ - شحاتة عيسى إبراهيم : القاهرة ، الألف كتاب (١٨٤) ، دار الهلال .

١٤ - د . عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٢ مارس سنة ١٩٧٠ .

١٥ - د . عبد الرحمن زكي : الحل في التاريخ والفن ، المكتبة الثقافية (١٢٦) ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥ .

١٦ - مرجريت مري : مصر ومجدها الغابر ، الألف كتاب (١٠٠) ترجمة ، محرم كمال ، لجنة البيان العربي سنة ١٩٥٧ .

- 1) Brunton & Caton Thompson : The Badarian civilization
- 2) Encyclopaedia Britannica, vol. 12, 1970.
- 3) Percival, M. : Chats on Old Jewellery, adelphi Terrace, London MeMXII
- 4) Petrie, F. : Amulets, illustrated by the Egyptian collection in University College, London, Constable & Company Ltd. 1914.
- 5) Petrie, F. : Objects of daily use, British Sch. of Arch. in Egypt, University College, London, 1927.
- 6) Reisner, G.A. : History of the Giza Necropolis, vol. II, Harvard Univ. Press, 1955.
- 7) Smith, C.H. : Jewellery, The Connoisseur's Library, London, 1908.

أولاً - المراجع العربية :

١ - أحمد عطية الله : القاموس الإسلامي ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٦ ، القاهرة .

٢ - أحمد مهدي حمدي : أدوات التجميل بمتحف الفن الإسلامي ، وزارة الثقافة دار الكتب سنة ١٩٥٩ .

٣ - أدولف ارمان : ديانة مصر القديمة ، ترجمة د . عبد المنعم أبو بكر وآخر ، إدارة الترجمة ، وزارة المعارف .

٤ - البستاني : كتاب دائرة المعارف ، مطبعة المعارف ، بيروت سنة ١٨٨٤ .

٥ - ألفريد لوкас : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة د . زكي اسكندر ، وزكريا غنيم ، وزارة التربية والتعليم ، دار الكتاب المصري ، الطبعة الثالثة .

٦ - د . أنور عبد الواحد : قصة المعادن الثمينة ، المكتبة الثقافية (٨٩) دار القلم سنة ١٩٦٣ .

٧ - ت . أريك بيت : حياة المصريين وثقافتهم في عهديهما الأول (تاريخ العلم ، المجلد الأول) ، مكتبة النهضة المصرية .

٨ - جيمس هنري برستد : تاريخ مصر من القدم العصور الى الفتح الفارسي ، ترجمة د . حسن كمال ، المطبعة الاميرية سنة ١٩٢٩ .

٩ - د . زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، مطبعة دار الكتب ، سنة ١٩٣٧ .

١٠ - سلامة موسى : مصر أصل الحضارة .

١١ - سليم حسن : مصر القديمة ، مطبعة كوثر .

١٢ - د . سيده الكاشف : مصر في عصر الولاة ، مكتبة النهضة المصرية ، الألف كتاب (٢٤١) .

عمر بعلب الريف

بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية الليبية
عمر بعلب المزروعى

يعثر الباحث على الأبحاث التى تتناول لونا من ألوان المأثورات الشعبية فى الجمهورية العربية الليبية ، وإن وجدها فلا يجد تلك الدلالات التى تبرز له بوضوح جل النقاط المحددة المستخلصة من الإجابات التى ركزها الباحث الأول ، نتيجة ما وضح أمامه من تساؤلات فى طي أو جوانب المادة التى تناولها بالبحث ، قصد الدراسة المقارنة أو التحليلية الأكاديمية المتعمقة المستوفاة لكل الشروط لكى يستطيع الانطلاق من النقطة الأخيرة التى وقف عندها الباحث الأول ، إذا ما أراد الحلف استكمال ما لم يأت به أو لم يستكمله السلف ، أو لتكون له هذه الأعمال السابقة مرجعا مساعدا وهو قائم بدراسة مجال مازال بكرا لم يتعرض له غيره من ذى قبل .

ولنذكر هنا بإيجاز ما يجب التلميح إليه على مدى استفادة أى باحث مما سبقه من بحوث ولو لم تكن صلب الموضوع المتعرض له والعاكف على استقصاء أبعاده .

وقد رأى الكثير من الباحثين بأن تعدد مجالات الفولكلور وفروعه المختلفة لا توحى لنا بأنه غير مكمل لبعضه البعض ، بل هو وحدة متكاملة ، فقد نجد الأدب الشعبى فى المعتقد كما نجد الرقص والعلامات الحركية فى الموسيقى الشعبية والمعتقد فى الأدب الشعبى . فالأغاني مثلا التى تترنم بها النساء عند ظهور الطفل (الحتان) ، فى و ان

« ان الفولكلور قد أصبح علما تاريخيا منذ سنين عديدة واستقرت مناهج بحثه تنيح من وسائل الفحص والتيقن ما تتيحه طرائق البحث فى العلوم الأخرى .

ولعله يؤلف مع العلوم الأخرى آفاق معرفتنا بحياة الإنسان الغابرة ، ويبنى على هذا أن ينتحل الفولكلور مرتبة العلم المهد مجهول المؤلف أو البدائية شبه العلمية بالنسبة لأى من العلوم الأخرى » .

هذه لمحة بسيطة من كتاب علم الفولكلور ، تأليف الكزنذر هجرتى كراب ، سنة ١٩٤٩ والذي ترجمه الاستاذ رشدى صالح بالقاهرة سنة ١٩٦٧ وبلغ عدد صفحاته ٥٥٥ صفحة .

ولعل هذا الكتاب ، وهذه لترجمة وغيره من الكتب والجامعات التى أصبحت تعطى مكانا لهذا العلم ومراكز الفنون الشعبية التى تعنى بجمعه وتصنيفه وبحثه ودراسته ، تنبينا أو تشحنا بحافز الاهتمام بالفولكلور العربى فى الجمهورية العربية الليبية ، والذي أهمل الى يومنا هذا ، وقد كان الإهمال وعدم الالتفات إليه سابقا مقصودا من قبل الاستعمار والحكومات الموالية له حتى يبتعد الشعب عن طابعه وخصاله وتراثه وعن المعين الذى لا ينضب ، وبالتالي يتوه عن نفسه ومقوماته العربية الإسلامية الأصيلة ، اذ قلما

كانت تسمى أغان ، الا أنها كالتعويذة اذا نحن
أمعنا ودققنا في محتواها وطابعها ، وهى منتشرة
لدى بعض سكان طرابلس ..

وهذا لون من هذه الاغانى والتي ترددها
الحاضرات من النسوة :

اظفروا قطايتة

وزغرتى يا خالته

اظفروا ته شوشته

وزغرتى يا عروسته

يا للو يا جمساعة يا محل الجود

واللى يسلف يلقى والسلف مردود

وهذه المقطعات القصيرة التي ذكرناها تحكى
عادة متبعة وهى أن الذين حضروا يدفع كل منهم
مبلغا من النقود ويكتب اسمه فى ورقه من ضمن
الذين دفعوا ، وتسمى هذه الطريقة (الرمى)
أى « النقوط » بالإضافة الى النسوة الآخر من
الرمى ويسمى الرقعة والمسلوخ . اذ يأتى أصدقاء
وأقارب أو جيران صاحب الفرح (العرس) ومعهم
شاة مذبوحة ومسلوخة وأحيانا حية وكمية من
الدقيق ويسمى الرقعة ويعطونه لأهل الطفل ،
وكذلك أصحاب الفرح يردون بالمثل عند قيام
أى من الآخرين بمثل هذا الطهور (الختان) أو
الزفاف (البيات) كما يسمونه ، وهو غالبا
ما يضاف مبلغ للمبلغ الاصلى الذى دفعوه سابقا .
وهناك نوع من الرمى وهو أن كل واحد يرمى
بالنقود فى (طاقية) الطفل وعند طهور الطفل
تردد بعض الاغانى الا أنه ليس هناك اختلاف فى
مقاطع كلماتها بين المدينة والريف الا من ناحية
الاداء فقط ، ففي المدينة النغمة بطيئة رتيبة
أكثر منها فى الريف .

وهذا تدوين لكلمات الاغانى :

طهر يا مطهر

صح الله ايديك

لا توجع الغالى

لا نغضب عليك

فرشنا الحاصرة

غربلنا التراب

والحاضر محمد

والشيطان غاب

غربلنا التراب
وفرشنا الحاصرة

والحاضر يصل
ع النبی البشير

وفرشنا الحاصر
تحت الداليكا

وطهارة الغالى
تصبح باريا

وقد يستمر ترديد مقاطع هذه الاغنية وغيرها
بطريقة منغمة وبصوت مرتفع قليلا ولكنه يحس
المنصت اليه بأنه وإن كان قريب الشبه من أغانى
استقبال العروس قبل نزولها من اليهودج
(الكرمود) أو (الجحفة) كما يطلقون عليها هذه
التسمية والتي تقول بعض من مقاطع كلماتها :

مرحبة يا لافيا

يجعل دخولك عافية

مرحبة يامرت خوى

يا معمرة بيت بوى

مرحبة باللى لفت

جابهها الغالى وجت

الكلمة الاولى أى المقطع الاول من الاغنية مثل
(مرحبة بافية) يردد ثلاث مرات قبل النطق
بالابيات الاخيرة والتي تقال مرة واحدة (اجعل
دخولك عافية) .

هذه الاغانى وأغانى الختان .. الشبه بينها
واضح نلاحظه من حيث التركيب والاوزان
والاداء ، الا أن السامع لأغانى الطهور يميزها
برقة الحنان التي تفوح منها ، ورهبة الحروف
وخفوت الصوت المتوسل ، كل كلمة مليئة بحنان
الأم وأخوات وقربيات الطفل ، وتوسلهم الى الله
أن يحفظه ، وخوفهن عليه من الطهار (١) ،
الانسان الذى يتصرف بطريقته وأدواته
البدائية ، فالى سنوات ١٩٣٥ كانت عملية الختان
(الطهور) الطفل فى بلادنا تتم بطريقة السكين ،
فالحيلة والوقاية لديهم فى اتباع وتنفيذ أساليب
المعتقد من الحروف التي تنقش على قميص الطفل
بماء الزعفران ، ويستحضر من بعض الاعشاب
التي تنبت على جبال غريان ، وعند وضعها فى الماء
تعطى مدادا أصفر يكتب به الى جانب بعض
الحروف على قميص الطفل نجمة سداسية وتسمى

(١) الطهار : الذى يقوم بعملية الختان

أولا : حركات اليد التي تصحب الانشاد .

ثانيا : الزام كل الحاضرات عرفيا بأن تفصل ما فعلت سابقتها من حيث حركات اليد فقط ، أما الاطراء فتمتدح العروس بما يحلو لها وعلى سجيته .

ثالثا : ثم بكاء العروس في تلك اللحظات ، ويعتقد بأنه ضمان لاستمرار الرخاء والمطر والاختصاب في موطن الجماعة الحاملة لهذا المعتقد ، وعندما كنا نتساءل ونحن صغار ، ما ييكى العروس في جو كان يجب أن تكون فيه سعيدة فرحة ، فنتلقى الجواب ممن نسأل من النسوة (نبي الدنيا توفي) فعدم بكانها يستنتجون منه قرب قيام الساعة ، وأما بكاؤها فهو استمرار للحشمة أو الحسب كما يقولون ، والقحط والجفاف ونهاية الحياة لا يصاب بها الا قوم غابت عليهم الحشمة وقل منهم الحسب .

وربما يقول قائل : اى تقارب بين الدموع والمطر ؟ بل ربما الدموع . فالناحية التفسيرية لدى كثير من الشعوب الموجودة في عاداتهم مثل هذه الطريقة هي الحجل أو تأثير الفراق من أسرتها ، من الاب الذى حبا على تربيتها ، والأم التى غمرتها بحنانها الصادق الدافق الدافئ ، والأخ الذى عودها على الألفة والعطف الفياض ، وليس هناك من مغزى ثان يحتمله أو نحمله لهذا المعتقد .

ونجيب على ذلك لا بالحكم القاطع فالحكم عادة تسبقه سطور وكلمات الحشيات وحيثياتنا عادة لا نصوغها من وجود الشهود وما نراه على أرضية الواقع فحسب ، بل نصوغها أيضا مما نجده فى طي الكتب وما نقرأه من أساليب المؤرخين والرحالة ، وغيرهم منذ مئات والوف السنين .

ومع ذلك لا نقطع بالرأى بل نضع للسنين أسلوبه وللجيم فراغه عسى أن يجد الجواب لما لم يصل اليه جهدا المتواضع .

وردنا على القول بأن دموع العروس دافعها ومفرزا الحجل والألفة لأسرتها فقط ، فنحن نستند فيه على الآتى : قد يكون ذلك فى المدن ان وجد هذا التقليد ، أما البادية فربطونه بالمطر والاختصاب نظرا لما للمطر من أهمية فى حياتهم ، فهم يعتمدون عليها فيما تدر عليهم حيواناتهم من أرباح وما يكسبونه من الزرع من رغيد العيش

« خاتم سيدنا سليمان » الى جانب تصاعد أدخنة البخور الى لحة من الشاة المطهية لمن جمعهم مناسبة الطهور لتعطى للطفل عند بكانه من عملية الطهارة ، ويقال له « اضرب بها عمك » ويقصدون بذلك الطهار ، هذا مع الكلمات التى جاءت فى الاغاني والغربال الذى تمت بواسطته غربة التراب ونجده يستعمل فى معتقد آخر عند تكاثر هطول الامطار وغزارتها ومدامتها الى أكثر من ستة أيام اذ يخشون أن ينتج منها ضرر للانسان أو الحيوان أو المسكن ، يكلفون من يخرج بهذا الغربال خارج البيوت ليكف حسب اعتقادهم انهيار المطر ، فمناسبة الطهور استعمل فيها : البخور وماء الزعفران والحروف والنجمسة السداسية - خاتم سيدنا سليمان - كما يسمونها ونجدها أيضا الى يومنا هذا يضعها محترف الشيب ، أو فقهاء التعويذة فى الأحبة للمتردين عليهم .

والكلمات التى تدور حول المعتقد مقفاة مغناة ، أدب شعبي فى جوف المعتقد ، وقد نجد الادب الشعبي أيضا فى المعتقد فى أكثر من مناسبة ، ففي اللحظات التى تسبق توديع العروس من بيت أبيها الى بيت عريسها تلتف حولها مجموعة من النسوة ، يقمن البعض منهن بتمشيط شعرها وأخيرا يعملن حلقة شبه دائرية ، ويتقدمن الواحدة تلو الأخرى نحو العروس وتقف كل واحدة أمامها وترفع يديها الى أعلى وتربت بها على رأسها وهى منشدة :

احضر يا زين وكبس
على فلانة بنت فلان
الحشومة الحشومة
طبختلى وغسلتلى
ومشطتني وقادرتني
اوما وجعستني

وتستمر فى اطراء محاسن العروس وتعيد مزايها وسيرتها الطيبة ، ومع كل كلمة ترفع يديها وتربت بها على رأس العروس ولكن ببط ، كيد قسيس يبارك وليدا أتت به أمه الى داخل المعبد .

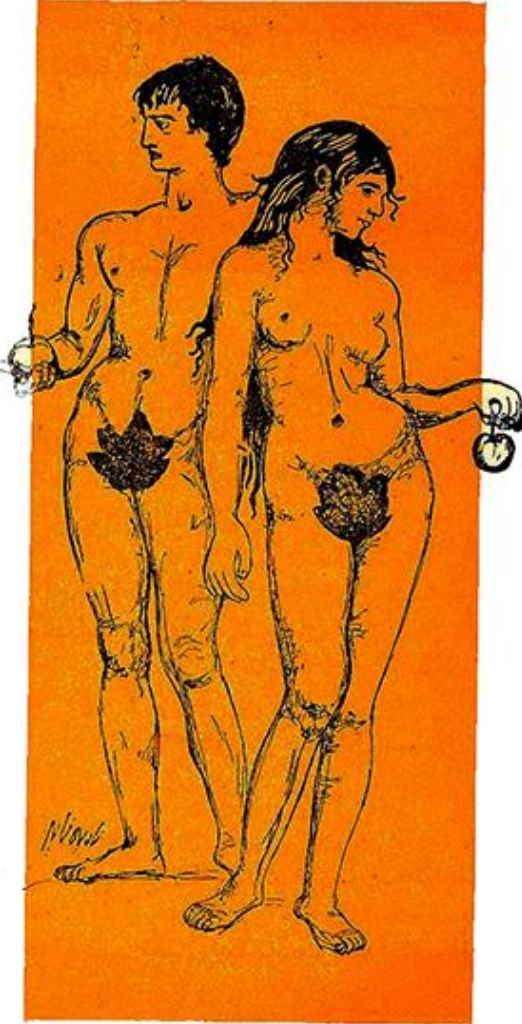
ونحن اذا ما نظرنا لهذه الطريقة المتبعة من حيث انها أقرب الى العادات والتقاليد من المعتقدات ، فلا جدال فى ذلك ، لكننا نلاحظ أيضا أربعة أشياء يلغها ثوب المعتقد .

بخافية على المطلقين والذين عاشوا هذا القطاع من الشعب . فالماكل تحصد زرعاً في موسم الزرع وبعد الحصد تتولى تفريكه أو دقه بالعصى وتحمصه على النار وتطحنه تغربله وتطهيه بعد قيامها باحضار الحطب والماء هذا الى جانب مشاغلها الاخرى .

رابعا : المعتقد المتمثل في تار السامر وأغانى اليهودج والتي سوف نتعرض لها .

أما الدليل على ما ترددده النسوة من تمجيد لمحاسن العروس فهو أدب شعبي نلاحظه في الآتي : -

حسن الاسترسال وتنساول الجوانب الحسنة من خصال العروس مما يعطى للألفاظ سلاسة وجزالة ، طريقة الأداء غير منمغ فيها وضوح الاعتزاز وصدق التعبير وسلامة تركيب الابيات ونمطها الشعري كقولهم :



وصفاء الببال فلا مورد لهم سوى الزرع والحيوان . . ونجد في بعض الاقوال الشعبية ما يشهدنا لهذه الاشارة . . فالرجل الذي يقول لزوجته اذا أمطرت السماء اندبى . . أى الطمى الحدود وإذا لم تمطر الطمى الحدود . . فهذه الحكاية الشعبية القصيرة تفسر اعتماد البدو في معيشتهم على المطر ، وفحوى الحكاية كالآتي : هناك بدوى له بنتان واحدة زوجها الحضرى يملك كثيرا من النخيل ويسكن شواطئ البحر بقرب المدينة ، سألته صهره عند زيارته له عن حاله فأجابته أنه بخير اذا لم يأت المطر وتفسد عليه ثمر النخيل في هذا الموسم وزار صهره الثانى ، وسألته عن حاله فأجابته أنه بخير اذا من الله عليهم بالمطر . . فالمطر بالنسبة لزوج ابنته الاولى الحضرى يعتبره مصيبة ، وبالنسبة لزوج ابنته الثانية البدوى المصيبة يراها اذا لم ينزل المطر (١) .

وكذلك نجد هذا التصوير في تفسيرهم للأحلام ، فالشخص الذى يروى رؤيته للآخرين بأنه قد بكى في منامه ، يفسرون له هذه الرؤيا ، بأن المطر آت وغزارته أو ضآلته حسب غزارة أو كثرة دموعه في هذه الرؤيا .

هذا بالإضافة الى ما نجده من تقارب لما قرأناه في كتاب « تراثنا القديم - نهاية الارب في فنون الادب » لجمال الدين أحمد عبد الوهاب ، وهو كاتب مصرى ، تناول التصورات الشعبية في ثمانية عشر جزءاً من كتابه هذا ، وفي الجزء الثالث ص ٢٢ يقول بصدد التصور الشعبى حول نزول أبينا آدم وأمناء حواء من الجنة : « فقد نزلت بالاراضى المقدسة ومن دموعها حزنا على خروجها من الجنة قد نبت القرنفل وأشجار كثيرة » .

وهذا المؤلف قد عاش بمصر في الفترة بين ٦٧٧ - ٧٣٦ هجرية . أى ما يقرب من سبعمائة سنة قد خلت ، فلماذا لا يكون هذا التصور هو نفسه العالق بأذهان بنات حواء الى يومنا هذا ؟؟ مع التحريف الطفيف الذى جرى عليه وهو بدلا من أن تنبت دموع العروس المفارقة لبيت أبيها زهورا وأشجارا ، أصبحت في تصورهم الآن أن دموعها ضمان لاستمرار هطول المطر الذى هو عماد الحياة الاساسى للزرع والحيوان والاشجار والازهار معا في موطن هذه الجماعة . . هذا مع ملاحظتنا الى أن بيت الأب بالنسبة للغناة في الريف يعتبر جنتها لأنها عند مغادرتها له ستتجمل بمسؤولية الزوجة ، فالريفية ومسؤوليتها ثقيلة شاقة ليست

(١) حكاية المطر والبدوى والحضرى نشرت بجريدة الثورة بطرابلس في ١٤ يناير سنة ١٩٧١ .

ركبه أهل العريس فوق البيت ويعطى له خرقة حمراء يرمى بها تجاه وناحية العروس .

هذا مع الاغاني التي ذكرناها وتؤديها النسوة تمتد العروس يدها الى اناء الماء وترش منه في فم البيت وكذلك يرش (التبن) وأما عقال الجمل فتقذف به فوق البيت .

ويتبادر الى أذهاننا من قراءة أو سماع بعض أغاني الاستقبال هذه مثل :

مرحبة بالافيسة
اجعل دخولك عافية

والعافية في لهجتنا الدارجة هي النار ونجدها مرتبطة بأغاني السامر أن المعتقد المتداول في مواضيع العادات والتقاليد والذي يؤدي في قالب الادب الشعبي أحيانا مثلما ذكرنا ، قد نحى بنا هذه المرة ناحية النار . فلماذا تقول كلمات الغنوة مرحبة بالافيا - اجعل قدومك عافيا ؟؟ أى نار وحيث أن العافية في لهجتنا الدارجة المتداولة بين منشدي هذه الاغاني هي النار حتى يقال للجار الذي يراد أخذ « ولعة » منه (عندكم عافية) . هذا بالإضافة الى وجود هذا المعتقد في مناسبة ثانية مما يعطى لتساؤلنا هذا أهمية الانتباه اليه على أقل تقدير . . . ففي ليلة السامر التي ستسبق الزفاف تكبر الناس أمام بيت العروس ويلتفغن حولها النسوة ويرددن أغاني تقول كلماتها :

يا نار دليه دليه
احنا ما وقدنالك باطل

سزى من شرق خاطرى ييه
جاء فى طريق المجاظر

وأما اذا اعتمدنا على تحليل هذه الظاهرة من خلال هذه الجمل القصيرة من الاغاني ، ربما نقول أن فكرتها قد استعانت الحبيبة بالنار بأن تدل حبيبها التأه في الصحراء بالرجوع اليها ، وهل وجدت النار للانارة أو التدفئة ولكن في فصل الصيف المحرق والقمر مضى والرؤية بواستطتها صافية واضحة الا أننا لا نأخذ بهذا القول فقط ذلك لارتباط النار بالمناسبة الثانية والتي أشرنا اليها في كلمات ترحابهم وتفاؤلهم بقدوم العروس :

مرحبة بالافيا
اجعل دخولك عافيا

ونجد في التصور الشعبي لما للنار من قيمة في شفاء المريض بالكي حتى أنهم يقولون : « نادى المنادى فى السماء وقال النار يا موسى دوى »

احضر يا زين وكندس
على الصسيبة

الهدية الرضوية
للجار ماقلتش كلمة كية
والناس ما شندوا عليها سية

ومن ضمن الاغاني التي تردد في بيت العروس أغاني الحنة والقنديل ، ومن أغاني القنديل :

شيعوا القنديل لفوق
بزيت غريمان

بيش مجلى
نشسبحو النيبان

شيعوا القنديل فوق العلال
بش نشسبحو زول الغمال

وأغاني العلاقة وتسمى أغاني بو طويل وهي أن كل اثنين من النسوة ترددان الغنوة ثنائى :

بالله صلوا يا حظار اكبار واصغار
على النبي ششعشع السواد

جاب العلاقة مرصوصة
مولاي قوى ناموسة

حلو العلاقة المصوابة
رقية العصابة

ومن أغاني الحنة :

مدى ايدك للحنسة ياكنة
خلى عريسك يتهنه

وقبل نزول العروس من الهودج الذي يتبعه جمع غفير من الرجال والاطفال والنسوة ، اللاتي ينهمكن فى الغناء طوال مسافة الطريق ، الى بيت العريس ويسمى غناء بو طويل ويتناولن فيه تمجيد الرجولة والفروسية والتوصية بأن يخطو المسك بمقود الجمل (الشكيمة) خطوات وثيدة بلا اسراع ولا تعجل مثل قولهن :

ساعد جملها يا شوشان
يا عبيد رطان

لين نوصلوا بيت العصران
كارم الظيفان

حجب على الزين

والشوشان الحادة ويسمى شوشان (وعيد) وتقفل الاغنية بكلمة حجب على خوى أو احجيب بدلا من كلمة حجب ، وفي لحظة وصول موكب العروسة لغم البيت القادمة اليه يكون طفل قد

وإذا ما أثبتنا صحة الاعتقاد هذا في النار بقي أن نعرف أو نتساءل ، في أي زمن ومن أي سبب علق هذا الاعتقاد ووجد مكانه بين هذه الجماعات وأصبح مزيجا في أدبهم الشعبي يؤدي بالشعر المعنى المنعم (١) .

وهكذا نجد الأدب الشعبي في المعتقد ، والمعتقد في الأدب الشعبي ، كما يلوح لنا المعتقد أيضا في الممارسة اليومية للشعب وفي الاحتفالات ببعض المناسبات ، وعند سماع الرعد ورصد التنبؤات الجوية عن طريق مشاهدة الشمس والقمر وفي فترة تسنين الطفل « خلفه لأسنانه الحليب » ، وفي المأكول والملبس والسكن .

أولا : الممارسة عند الانتهاء من الدراسات وتصفية الحبوب يضعونها كوما بشكل هرمي وتسمى « العرمة » أو « الغيزة » ويكتب عليها النجمة السداسية ، ولا يباشرون عملية حصرها بالمكيال الا قبل طلوع الفجر بقليل ، أو بعد منتصف الليل ، أو القيلولة ان كانوا على عجل من أمرهم ، ويسك اثنان من الحاضرين (بالغرارة) ويياشر الثالث الجرد ويشترط الطهارة والسكوت الى نهاية الجرد لاعتقادهم أن الكلام لا تحتمله رسل البركة .

والاعتقاد الثاني النجمة السداسية يرونها خاتما سحريا يجلب البركة لمحصول الزراع وتستجيب له ملائكة اكثار الحبوب ، والوقت المناسب لقدم هذه الارواح التي تبارك المحصول هو مطلع الفجر أو القيلولة ، حيث الناس نيام أو هم داخل بيوتهم في كلتا الحالتين ، ولعل هذا الاعتقاد مترسب في عقول حامليه ، من ظرائق السحر التي كان يتم تنفيذها حسب توصية السحرة في مثل هذه الاوقات ، لسكى لا تتكشف أمورهم في أيام المترددين عليهم .

ثانيا : الاحتفال ببعض المناسبات ، مثل الاستغاثة لهطول المطر كلما طال الجفاف ، يتفق بعض القبائل بزيارة (سيدى المسيد) وقد عاصرت وشاهدت بعض هذه الزيارات ، ولا أدري الآن هل هي مازالت قائمة أم انقرضت ومن هذه القبائل : الطواهرية ، الحبابية « قماطة والاعراء » . وجميعهم يصعدون الى جبل أشم يبلغ شيئا مهولا من الارتفاع ، ويوجد على قمته مبنى قديم متهاك بالرغم من أنه صمم من حجر الصوان الموجود بنفس هذا الجبل ، ويسمون هذا المبنى (سيدى المسيد) أو « عفسة ناقة النبي » التي كانت

(١) أشار الكاتب في الصفحات ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ الى العراسة والعرس والظهور . ونلاحظ من خلال ذلك ان هناك ثقافة فرعية داخل الثقافة العامة .

خطوتها الثانية أو بالاحرى عفستها على جبل آخر يقع بين منطقة ترهونة الشرقية ومسلاته ، ويسمى بنفس هذا الاسم ، وكان الطبيعة نقلته بصورته طبق الأصل من الجبل ، والمبنى سالف الذكر ، حتى الشجيرات التي تشبه الزيتون بما تعطيه من مساحة وارتفاع وتسمى (البطومة) قد نجدها أمام ردهة هذين المبنيين ، الجبل الاول يكسوه النبات الحلفاء والكليل وبعض الشجيرات الجدارى والحلاب وأشجار يستحضر منها الطب الشعبي ولكن عن طريق المزاوول لهذه المهنة . حيث تشتمل هذه الشجرة بشفرة السكين ويحذر شديد ، ويؤخذ من سائلها الابيض كالحليب قطرة واحدة ، فان زادت الكمية أدت الى وفاة المريض ، وما يهمني هنا لا الطب الشعبي ولا الجبلين من حيث الشبه في تكوينها الطبيعى ، وانما يهمني ارتباط المعتقد بمناسبة الزيارة لهذا المكان لاستجلاب المطر وليس الغريب أن يعتقد الناس في الاولياء ، بل تساؤلنا ينتج عن لماذا هذا الجبل بالذات ؟ مع كثرة أضرحة الاولياء بهذه المنطقة ، هل لاعتقادهم بأنه مكان عفسة ناقة النبي كما يقولون ؟ .

وربما أيضا لوجود هذا المبنى على قمة الجبل المرتفع حتى يكونوا قريبين من الأجواء التي يمر بها السحاب ، وبحيث يستجاب سيدنا الحضر ، المرتبط باعتقادهم بأنه هو المسخر للسحاب يذهب بأمره ويمطر برغبته . وليس هذا تشكيك في حسن سلوك هذه الجماعات الدينية وانما كل منا أحيانا يحمل المعتقد وينفذه لا شعوريا .

فمثلا عند دخول البيت يحجب الدخول مبتدئا بقدمه اليمنى ، وكذا البسملة عند تخطيه عتبة البيت .

ثالثا : المعتقد الثالث نجده عند سماع الرعد العفيف اذ يقرم فرد أو اثنان من العائلة بنقرة مفهومة عندهم حتى لا يذفها هذا الرعد ببعض الصواعق ، وهذه النقرة لا نسمعها الا عند محاولتهما لمسك أو نداء (النعجة أو العنزة أو البقرة) بقصد ربطها أو حلبها ، وكأنهما بهذه النقرة يحاولان تهديتها ، فلماذا تقال عند سماع الرعد هل يحاولان تهديته ؟ ولكن ما ارتباط الرعد بالحيوان ؟ هذا تساؤل يتطلب من يجيب عليه . أو لعلها رواسب متبقية منذ أن كان الانسان موغلا في القدم يعيش مع الغابة والمطر والحيوان . ولا يملك من لغة التخاطب الا هذه النقرة وأمثالها ولعل هذا يحدده علماء الانسان والتاريخ .

رابعا : في التنبؤات الجوية عند مشاهدتهما

لحيوط الشمس المتسللة بين السحاب وتسمى «قوس قزح» يحطون الرجال ان كانوا مسافرين ، ويحتاطون بما يحتاجون اليه وان كانوا مقيمين لاعتقادهما أن المطر أقرب من قاب قوسين أو أدنى وباق لمدة طويلة ويصيغون اعتقادهما هذا في كلمات :

لا قوسيت في الضحى

دور لها سدره تقا

ويقصدون ابراء الابل في المكان الدافئ ، (ولا قوسيت في المعيشة وتي الجمل والحرية) أى لا مطر منتظر فمن أراد السفر فليسافر ، وهذا الاعتقاد عن طريق الشمس ، نراه في موضع ثان عند تسنين الطفل بعد خلعه لسن الحليب يحتفظ بها الى بزوغ الشمس ويقذف بها ناحيتها وهو يقول :

« يا شمس يا شموسة خدى سنة الحمار واعطنى سنة الغزال » .

هذا التقليد متبع في مصر أيضا مع الاختلاف في بعض الألفاظ .

خامسا : الاعتقاد المصاغ في الادب الشعبي والذي يقال عند خسوف القمر وكأنهم يستعطفون الطبيعة أن تعيد ضياء القمر الذى كانت فتيات الحى يلعبن ويرددن أهازيجهن والتي تسمى البراش ، وهو لون قديم ، وينشدونه في الحالات العادية وعند خسوف القمر ينشد ليؤدى غرض المعتقد فحتى ولو لم يكن هناك فتيات تغنيه نساء كبيرات مع ضرب الابل لكى ترغى أو تصيح . وكذلك يخطون الرحي ، ومدقات النحاس وهذا تدوين للأغاني التي ذكرناها :

البراش عند خسوف القمر :

برشت بين الواوير

حيرتى من كان نايم

هى نلعبوا يا بناويت

والفرح مازال دايم

هى نلعبوا يا بناويت

ورى بيت بايع بناته

والخير ماله مطاريح

والشر عامد امباته

والبراش الذى يرددنه الفتيات على ضوء القمر كنوع من السمر الا أن هذا اللون قد اختفى ولا نجد الا القليل النادر من النساء الطاعنات في السن يسردنه علينا :

هيه كذابة مالك قلتي نلعبوا
وراس وخيك غير تجى بالك غنوة نرحلو

قأوا رحل فى البطة
هلى رحل ماشطة

شال الرجيل وحطه
فى مربع بنت كحيل

قالوا نزل فى الوادى
فى جلته من غادى

هذا سلام اسياى
قلوه يا فرسان

قالوا نزل مقبل
ام الفيث سبل لاعب عليه السيل

قولو لركابة الخيل
هوين نجم بوذيل جاكم

كان يرخص غرين
المير

وكان شرقن
يا شقاقم

مما سبق نلاحظ أن الادب الشعبي قد أدى غرض المعتقد وهذا يظهر فى الكلمات التى سبق ذكرها عند خسوف القمر ، والمسماة بالبراش ، كما أننا وجدنا فى بعض كلمات البراش معتقدا آخر فى النجوم كقولهم :

قولوا لركابة الخيل

هوين نجم بوذيل جاكم

كان غرين . يرخص المير

وكان شرين ياشقاقم

أى ما معناه ان هناك نوعا من النجوم عند مشاهدتهم له يتفألون به أو يتشاءمون فهو يدلهم على الاخصاب أو الجفاف حسب رصدهم لاتجاهاته .

فنسيج الفولكلور اذا تمسكه قاعدة ، يخرج منها متماسكا متداخلا مهما سخرته له صنعه وابتعدت به أو غيرت ألوان خيوطه بعض الأصباغ ، فهو متمم لهذا النسيج ولو حذفنا بعضا من هذه الخيوط لوضح مكانها ينسج بما تركته من فراغ .

فنحن نجد كما قلنا الادب الشعبي والمعتقد والعادات والتقاليد والممارسة والطب الشعبي والسحر كل منها مرتبط بالآخر فى أكثر من موضوع ، وهذا ما أشار اليه الكثيرون من الباحثين المتخصصين فى هذا المجال .

عمر بلعيد المزوغى

رموز الوسم

عند

البدو

ودلالاتها الاجتماعية والتاريخية

إبراهيم محمد الفحام

خاصة ، تعبر في لهجاتهم عن الأشياء التي ترمز
لها ، أو المواضع التي توسم عليها

وتختلف الرموز التي يتخذها بدو الشرق ،
عن تلك التي يتخذها كل من بدو المغرب أو بدو
الجنوب .

والمقصود ببدا الشرق أولئك الذين يقيمون
في المناطق الشرقية من بلادنا - وخاصة في
محافظة سيناء وشمال محافظة البحر الأحمر -
وتمتد أنسابهم وروابطهم القبلية عبر حدودنا
الشرقية ، حيث يقيم أبناء عموماتهم في شمال
الجزيرة العربية ، في الأردن ، وفلسطين .

ويقصد ببدا المغرب أولئك الذين يعيشون
في المناطق الغربية - وخاصة في محافظتي مطروح
والوادي الجديد - وتمتد أنسابهم وروابطهم

تستحق « رموز الوسم » التي يميز بها البدو
أبلاهم وخيلهم ، وسائر ممتلكاتهم ، أن تحظى بمثل
ما تحظى به « نقوش الوسم » التي يميزون بها
مواضع معينة من أجسادهم ، من غناية الباحثين
في العادات والتقاليد والفنون البدوية ، ودلالاتها
الاجتماعية والتاريخية .

وتختلف رموز الوسم ، باختلاف القبائل
والبطون ، وغيرها من الجماعات البدوية التي
تتخذها شعارا مميزا لها ، فمنها ما يتكون من
وحدات بسيطة ، كالخطوط الرأسية أو الأفقية ،
أو المائلة ، (إلى اليمين أو إلى اليسار) أو الأسهم ،
أو الدوائر أو المثلثات أو الأهلة ، أو الصليبان
ومنها ما يتكون من أشكال مركبة من وحدتين أو
عدة وحدات متماثلة أو متنوعة ، أو من أشكال
أخرى أكثر تعقيدا .

ويطلق البدو على كل من هذه الوحدات أسماء

القبيلية ، عبر حدودنا الغربية حيث يقيم أبناء عمومته في الاراضى الليبية .

كما يقصد ببند الجنوب أولئك الذين يتجولون في المناطق الجنوبية وخاصة في محافظة أسوان وجنوبى محافظة البحر الأحمر - وتمتد أنسابهم وروابطهم القبيلية عبر حدودنا الجنوبية، حيث يقيم أبناء عمومته في السودان .

وسنقدم فيما يلى نماذج من وحدات الوسم المختلفة التى يغلب استخدامها بين كل من هذه الطوائف الثلاث من البدو ، مع توضيح أسماؤها

وتستمد بعض هذه الوحدات أسماءها من المواضع التى توسم عليها ، مثل وحدة (الأنبور) التى توسم فى وسط سنام الجمل ، من الجهة اليمنى ، ووحدة (القناع) التى توسم أعلى الحاجبين ووحدة (الجمبية) التى توسم أسفل الرجل اليمنى ، مرتفعة عن موازاة الركبة بنحو الشبر ووحدة (العري) التى توسم على أحد الصدغين ، وتقابله أخرى على الصدغ الثانى ، بحيث تمتد كل منهما بين الأذن والفك الأسفل ، ووحدة (العقال) التى توسم فوق ركبة الساق الأمامية اليمنى بنحو عرض الكف ، مبتدئة من الامام ، راجعة للناحية اليمنى غير منتهية الى الخلف ، ووحدة (الشيفر) التى توسم يمين الشفة العليا .

طرق التمييز الوسمى بين القبائل :

قد تكفى القبيلة الواحدة على اختلاف بطونها ، باتخاذ رمز موحد (مكون من وحدة أو أكثر) دون الاستعانة برموز اضافية .

الا أن الغالب أن تدخل بطون القبيلة على رمزها الأساسى المشترك ، تعديلات اضافية طفيفة ، أو تلحق بها وحدات أخرى لتمييزها . ومثال ذلك : أن قبيلة (المعازة) - وهى من قبائل المشرق - تتخذ الوحدة رقم ١٠ من الجدول الأول وسما لها . بينما يضيف (السراخون) - وهم بطن من هذه القبيلة - خطا صغيرا الى طرفه الايمن تمييزا لهم .

وتتخذ قبيلة (القديرات) - فى المشرق - الوحدة رقم ١٣ من ذلك الجدول وسما لها بينما تضيف احدى بطونها - وهم (قديرات أبى رقيق)

- الوحدة رقم ٥ اليه تمييزا لهم ، كما يضيف ائيه (قديرات أبى كف) - وهم بطن آخر - اثنتين من هذه الوحدة تمييزا لهم .

وفى الوقت نفسه ، يتحرر (قديرات الصانع) - وهم بطن ثالث - من الرمز الأساسى للقبيلة الام . ويتخذون لأنفسهم رمزا خاصا ، يتكون من ثلاث وحدات متماثلة من هذا الرمز ، يسمون اثنتين منها على الرقبة ، والثالثة على الجهة اليمنى من الصدغ .

وليس من الضرورى أن يتكون الرمز الأساسى للقبيلة من وحدة واحدة بل قد يتكون من عدة وحدات توسم فى موضع واحد من جسد الدابة، أو توزع على مواضع محددة لكل منها فى هذا الجسد . ومثال ذلك : رمز قبيلة (السعديين) - فى المشرق - الذى يتكون من الوحدات رقم ٤ ثم رقم ٥ ثم رقم ٢ من اليمين الى اليسار على التوالي وتوزع بحيث توسم الوحدة الاولى على طول الفخذ اليسرى والثانية على الفخذ اليسرى ، والثالثة وراء الأذن اليسرى .

ويتكون الرمز الاساسى لقبيلة (الحرابى) - فى المغرب - من الوحدتين رقم ١ ثم رقم ٢ من الجدول الثانى ، وتوسم الوحدة الأولى بحيث يبدأ أحد طرفيها من طرف العين اليمنى ، وينتهى الثانى عند طرف الأنف ، بينما يتجه رأس الزاوية نحو الأذن . أما الوحدة الثانية ، فتوسم فوق الوحدة الاولى .

والى جانب ذلك الرمز الاساسى ، يتخذ (لعواكلة) - وهم من بطون تلك القبيلة - رمزا اضافيا لتمييزهم ، يتمثل فى الوحدات رقم ٢ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ مكررة ، على أن توسم الوحدة الاولى ، عند طرف الشفة العليا من الجهة اليسرى، والثانية بباطن الفخذ فوق الركبة ، والثالثة على احدى الاليتين ، والرابعة على الالية الاخرى .

ويوزع رمز قبيلة (المليكان) - احدى قبائل انعبادة فى الجنوب - الذى يتكون من الوحدات رقم ١ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ من الجدول الثالث ، بحيث توسم الوحدة الاولى بين العين والأذن اليمينين ، والثانية على صفحة العنق اليمنى ، بعيدا عن الاولى بنحو شبرين ، والثالثة يمين الشفة العليا .

الجدول الأول :

نماذج من وحدات الرسم عند بدو الشرق :

اسم الوحدة	شكل الوحدة	مسلّم
وتسمى الخط م	/	١
وتسمى الحنك	\	٢
وتسمى المغيزل	⌢	٣
وتسمى الخط ورق	-	٤
وتسمى القناع أو العمود	⌋	٥
وتسمى اللذعة	⌋	٦
وتسمى الشعبعة	∨	٧
وتسمى الخدعة	○	٨
وتسمى الزنناد	△	٩
وتسمى الباب	⌋	١٠
وتسمى المحجن	⌋	١١
وتسمى الهلال	⊂	١٢
وتسمى الصليب	+	١٣

من أعلى أحد الحاجبين ، الى أعلى الحاجب الآخر ،
والثالثة تحت العين اليمنى .

وتكتفى قبيلة (الفقراء) - وهي من قبائل
العبادة أيضا - باتخاذ رمز المليكاب ماعدا وحدته
الثانية .

وسائل الرسم وأصوله :

يطبع الرسم عادة بواسطة الكى بقطعة من
الحديد المحمى ، تحمل الرمز المميز . وفى بعض

وتتخذ قبيلة (العشابات) - وهي من تلك
القبائل - رمزا يختلف تمام الاختلاف ، اذ يتكون
من الوحدات رقم ٥ ثم رقم ٧ ثم رقم ٨ وتوسم
الوحدة الأولى بين العين والأذن اليمنيين والثانية

الأحيان يتخذ (المغز) وهو تراب أحمر يكثر وجوده في الصحراء ، مادة للوسم وخاصة بالنسبة للأغنام .

وتخضع أصول الوسم لاعتبارات خاصة ، بين البدو الذين يهتمون بقدر وافر من الوعي الديني . فيحرصون - عملا ببعض الأحاديث النبوية - ألا يسموا الغنم إلا في آذانها ، ويتجنبون وسمها في وجوها .

أما الإبل والبقر فيسمونها في أصول أفخاذها - وهي مواضع صلبة - تخفيفا لآلامها ، ويفضلون أن يكون ميسم الغنم الطيف من ميسم البقر ، وميسم البقر الطيف من ميسم الإبل .

إلا أن هذه الأصول قلما تراعى عند الغالبية العظمى من البدو .

ولا يقتصر الوسم عادة على الدواب وحدها ، فكثيرا ما تختتم رموزه على البضائع التي تحملها القوافل عبر الصحراء ، حتى إذا ذهب طارئ في الطريق أمكن التعرف على مالكةا .

وقد تنحت هذه الرموز على الصخور والأحجار ، التي تميز مواضع الآبار وحدود المراعى التي تستغلها القبائل ، وقبور أبنائها ، الذين يتوفون في غير ديارهم .

ومن أشهر الأحجار التي تحمل هذه الرموز، قطعة من الحجر الطباشيري لا يتجاوز طولها ذراعا واحدا ، منقوش عليها وسم قبيلة (السواركة) في شبه جزيرة سيناء . واليها ينسب الطريق المسمى (بدرب الحجر) الذي يمتد مسافة ثلاث ساعات بالهجن نحو الشمال إلى قرب مدينة (رفح) .

وقد أقيم ذلك الحجر عند موضع قتل فيه منذ زمن بعيد، رجل من تلك القبيلة يسمى (المنيعي) .

وتروى المأثورات البدوية في تلك المنطقة ، قصة طريفة عن ذلك الحجر ، وظروف أقامته في ذلك الموضع . إذ يروون أن (المنيعي) هذا قد قتل أثناء مطاردة بعض فرسان الحكومة له ، عندما خرج عن طاعتها . فلما عجزوا عن اللحاق

به ، سأل أحدهم عن أصل الفرس الذي يركبه ، وكان فرسا أصيلا سبوقا ، فأخبره بغير الحقيقة ، ونسبه إلى أصل وضيع ، خوفا عليه من الحسد .

ولما كان كتم أصول الخيل الكريمة ، مما يتشاءم منه البدو ، فقد أقل سعد ذلك الفرس على الفور ، وخف جريه ، فأدركه أحد الفرسان ، وقتل راكمه ، فأقام قومه ذلك الحجر في موضع قتله ، ونقشوا عليه وسم قبيلته ، لهتف أبنائها بقصته .

بعض الدلالات الاجتماعية والتاريخية لرموز الوسم :

تسفر دراسة رموز الوسم ، التي تتخذها القبائل وفروعها المختلفة ، عن كثير من الدلالات الاجتماعية والتاريخية الطريفة .

فبالإضافة إلى ما تحققه من إثبات ملكية الدواب وغيرها من ممتلكات البدو ، وتأكيد روابط القرى بين فروع القبيلة الواحدة ، التي تتباعد ديارها ، فكثيرا ما يكون اتخاذ إحدى القبائل رمزا - ما - دون غيره ، معبرا عن واقعة معينة في تاريخها .

وتكون الأقاصيص والمزاعم التي تروى عن أسباب اتخاذ تلك الرموز ، مجموعة من أروع المأثورات البدوية ، وأمتها .

وكثيرا ما يعد الاختلاف التام في رموز الوسم بين أبناء القبيلة الواحدة دليلا على انتمائهم إلى أصول قبلية مختلفة ، وهذا ما استند له الباحثون في اختلاف رموز الوسم التي تتخذها الجماعات الست والعشرون التي تتكون منها قبيلة (الكبايش) إحدى قبائل السودان الكبرى ، إلا أن هذا الاستنتاج لا يكون صادقا دائما .

وعلى العكس من ذلك . فكثيرا ما يتخذ تشابه رموز الوسم بين القبائل المختلفة المتباعدة الديار ، دليلا على قرابتها ، وأصولها المشتركة ، ومن ذلك أن قبيلة (الجراوين) من قبائل المشرق ، تعزز دعوى انتمائها إلى قبيلة (بنى جري) بجزيرة العرب . باشتراك الرسم بينهما وهو

الجدول الثاني :

نماذج من وحدات رموز الوسم عند بدو المغرب :

اسم	شكل الوحدة	مسل
وتسمى الشتـور	∟	١
وتسمى الدومة أو الشويرب	/	٢
وتسمى القويسة	X	٣
وتسمى التفنسة	-	٤
وتسمى القويس	⊥	٥
وتسمى السمسة	∧	٦
وتسمى قايم سيف	⌊	٧
وتسمى المـذرى	⌋	٨

تلك التي تدور حول أصل قبيلة (الحويطات) بالمشرق اذ يذكر الرواة أن (حويطا) جد تلك القبيلة ، كان من أشرف الحجاز ، وقد خرج مع قومه ذات يوم ، وهو صبي في رحلة لهم الى مصر ، فمرض في الطريق واضطروا لتركه عند رجل في مدينة (العقة) يدعى (عطية) حتى يشفى ، واستأنفوا الرحيل .

ولما شفى الصبي أعجب (عطية) - وهو جد قبيلة العطيات - بذكائه ، وصمم على الاحتفاظ به فحفر قبراً وضع عليه أثوابه ، ونقش عليه وسم الأشراف . فلما عاد من مصر زعم لهم أنه مات ، وأراهم القبر ، وعليه وسمهم ، فصندوقه .

وعندما شب (حويط) عرف حقيقة أصله ، فنقش وسم قومه على حجر وضعه تحت عتبة دار

علامة المثلث ، الذي يسمونه (الزناد) فضلاً عن تقارب اسميهما .

وبلغ من شهرة رموز الوسم ، التي تتخذها بعض القبائل ، وقوة دلالاتها عليها أن أصبحت أسماؤها تطلق على هذه القبائل ذاتها .

ومن ذلك أن اسمى (الطارة) (والسوط) وهما الرمزان اللذان يتخذهما فرعان كبيران من قبيلة (الضبابنة) إحدى قبائل السودان ، وسمين لهما ، قد أصبحا يطلقان على هذين الفرعين ، ولا يعرفان إلا بهما .

كما يطلق اسم (القلادة) و (العرق) على فرعين آخرين من قبيلة (التعايشينة) ، السودانية ، يتخذان رمزيهما ، وسمين لهما .

ومن المآثورات البدوية حول رموز الوسم ،

الجدول الثالث :

نماذج من وحدات رموز الرسم عند بدو الجنوب :

اسم	شكل الوحدة	تسلسل
وتسمى الحلقة	○	١
وتسمى الأبور أو القنـاع	⌒	٢
وتسمى البرشق أو جعيمـسة	⊕	٣
أو الحـرن ، أو العقـال		
وتسمى شيفـر	—	٤
وتسمى شعبـة	∨	٥
وتسمى الكريـست		٦
وتسمى أيضا الكريـست	⌒	٧
وتسمى البـدر	⊥	٨

سفره وتحطمت ، وضاع من محتوياتها ريال واحد ، فاقسم ألا يبرح مكانه حتى يجده ، ولما ضاع جهده عبثا ، تركته القافلة ومضت . أما هو فقد بر بقسمه ، وبقي في ذلك المكان ، وتزوج من إحدى بنات قبيلة (الهدندوة) في المنطقة وأنجب منها ذرية كبيرة أصبحت مع الأيام قبيلة تحمل اسمه . ولا يزال أبناء هذه القبيلة مشهورين برصمهم وحبهم للمال حتى أنهم اتخذوا من شكل (الريال) رمزا لهم .

رموز الوسم عند قدماء العرب :

تعد عادة الوسم ، من أشد عادات البدو تأصلا ، وأكثرها عراقا وقدا .

(عطية) فلما مات صاحبها استطاع أن يثبت ملكيته لتلك الدار ويتولى زعامة أبناء عطية ، ثم لم تلبث أن انتقلت تلك الزعامة إلى أبنائه فصار (الحويطات) هم وجوه قبيلة (العطيات) إلى يومنا هذا .

ومن المحاولات انكسرت لتفسير رموز الوسم ، ما يقال عن وسم قبيلة (القرعيب) السودانية ، وهو دائرة صغيرة في حجم قطعة النقد الفضية (الريال) وتربط هذه المحاولة ذلك التفسير بتفسير اسم القبيلة ذاتها . إذ تروى إحدى المأثورات البدوية أن تلك القبيلة تنسب إلى رجل كان يسمى (أبا قرعة) وأنه سمي كذلك لأنه كان يحمل دائما قرعة يودع فيها نقوده لفرط حبه للمال ، فحدث أن سقطت منه تلك القرعة أثناء

كتابه هذا دراسة لبعض رموز الموسم عند النبدو المعاصرين .

بعض الدراسات الحديثة لرموز الموسم :

وقد قرطت مجلة (المقتطف) ذلك الكتاب في عددها الصادر في شهر أغسطس ١٨٩٦م وأهابت بالمؤلف أن يحاول الكشف عن مغازى تلك الرموز في طبعة تالية ، كما نشرت تلك المجلة في عدد شهر ديسمبر ١٩١٥ نخبة من رموز الموسم عند بدو المغرب ، التي عني بجمعها المستر (أوريك باينس) ضمن دراسته عن عادات البدو في أنحاء (مرسى مطروح) فنشرتها له الجمعية الآسيوية الملكية ، مع مقارنتها بدراسات مماثلة للمستمر كينج ، والدكتور ميخائيل أيوب .

ومن الدراسات الحديثة لرموز الموسم ، تلك التي أوردها الدكتور (عبد الجليل الطاهر) في كتابه (البدو والعشائر في أنبلاط العربية) (وعارف العارف) في كتابه (تاريخ بير سبع وقبائلها) (وعبد اللطيف واكد) في كتابه (مريوط) (ومحمد الطيب بن أحمد إدريس الأشهب) في كتابه (برقة العربية أمس واليوم) والدكتور (محمد عوض محمد) في كتابه (السودان انشمالى سكانه وقبائله) .

ولم تزل رموز الموسم في حاجة الى مزيد من اهتمام الباحثين ، في مختلف الدول العربية . ويجب أن تتبع مرحلة جمع تلك الرموز والتعرف على أسمائها ، والجماعات البدوية التي تتخذها رسماً لها . مرحلة أخرى تستهدف التمهيد عن دلالاتها الاجتماعية والتاريخية ، واستنبط ما قد يكون هنالك من مغازى تشابه الرموز بين الجماعات البدوية ، التي تتباعد ديارها ، واختصار تلك الجماعات رموزاً معينة دون غيرها .

ولا شك أننا سنخرج من هذه الدراسات المتشابهة الممتعة ، بكثير من الحقائق والمعلومات ، التي تهتم الباحثين في المجالات التاريخية والاجتماعية واللغوية ، فضلاً عن كثير من القصص والأساطير ، التي تعنى المهتمين بجمع ودراسة الماثورات الشعبية في أنحاء العالم العربي .

ابراهيم محمد الفحام

وقد جاء في (لسان العرب) لابن منظور أن الموسم (أثر الكمي وانجم وسوم) و (وسمه وسما وسمة اذا أثر فيه بسمة وكى) و (الوسام ماوسم به البعير من ضروب الصور) * و (الميسم المكواة أو الشيء الذي توسم به الدواب ، والجمع مواسم ومياسم) وقال ابن برى (الميسم اسم للآلة التي يوسم بها ، واسم لأثر الموسم) .

وفى (صحيح البخارى) من حديث (أنس ابن مالك) رضى الله عنه ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسم ابل الصدقة ، لتمييزها عن غيرها .

وذكر (أبو منصور) أن العرب كانت تقول (ما نار هذه الناقة ، أى ما سميتها سميت ناراً لأنها بالنار توسم) .

وكان لكل قوم منذ الجاهلية نقش خاص على ميسمهم ، يطبعونه بالنار على دوابهم ، ويتخذونه رمزاً لهم .

وكانت لتلك الرموز أسماء تختلف باختلاف أشكالها ، واختلاف المواضع التي توسم فيها على أجساد الدواب .

فمن أسماء الرموز التي كانت تحمل أسماء الاشكال (المفتاح) و (المشط) و (الدلو) و (الهلال) و (الصليب) .

ومن أسماء الرموز التي كانت تحمل أسماء المواضع التي تطلع عليها ، (الخداء) و (الذراع) و (الصداغ) نسبة الى الخد والذراع والصمغ و (الحوراء) من (حور عين البعير اذا أدار حولها ميسم) و (الدمع) نسبة الى مجرى الدمع من العين .

وقد جمع الشيخ (حمزة فتح الله) في كتابه (هداية الفهم الى بعض أنواع الموسم) الذى طبع سنة ١٨٩٥م أسماء ثلاثة وسبعين رموزاً من رموز الموسم ، وردت فى المعاجم وكتب اللغة ، وكان أكثر اعتماده على (تاج العروس) ولسان العرب) و (المخصص) وكتاب (الروض الأنف) للعلامة أبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد الخثعمي المالقي السهيلي . . وأضاف الى

الزار

مسرح غنائى شعبى لم يتطور

عبد المتعم شميليس

الغنائى • وقد جنى الجانب الاجتماعى فى الزار على الجانب الفنى حتى أسقطه من الحياة المصرية ، ثم أسرعت حياة التقدم العصرى ، وتشابكت خيوطها ، وتعقدت وسائلها ، حتى أصبح الزار فى حياتنا اليوم من المرديات •

وصف حفلة الزار

وقبل أن نتحدث عن الزار من وجهه نظر انظر الشعبى ، اقدم للفشارى صورة لحفلة زار كتبها احدى شهيرات الكاتبات فى الجيل الماضى ، وهى السيدة زينب فواز ، فقد نشرت هذه الكاتبة مقالا فريدا عن الزار ، واستطاعت لأنها سيدة - أن ترى كل ما يدور فى الحفلة التى حضرتها ، لأن الكوديات كن يمتعن وجود الذكور فى هذه الحفلات •

قالت السيدة زينب فواز فى مقالها الذى نشر عام ١٨٩٣ بجريدة النيل :

« توجد طائفة من النساء يسمونهن الكوديات هن اللواتى يعملن الزار ، وهؤلاء أفطع وأشنع من طائفة الدجالين ، اذ هن دجالات أيضا ، ولهن أفعال تشتمل منها النفوس ، وتقشعر منها الأبدان • وأما النساء اللواتى على شاكلتهن فيكدن أن يعبدنهن لعظم ما يخرفن لهن من القول حتى يدخلن فى اعتقادهن أنه لو تكلمت احدى

لم نصل الى تحقيق علمى عن أصل كلمة (الزار) ، فقد قيل انها نسبة الى بلدة (زارا) احدى بلدان شمال ايران ، وقيل انها منسوبة الى (زار) احدى قسرى جزيرة العرب شرفى اليمامة • كما قيل انها مشتقة من (الزيارة) أى قدوم الاسياد فى الحضرة ، لتحل مكان الشياطين التى تلبس اجساد المصابات من النساء •

وقد نارت حول الزار مناقشات فى الجيل الماضى • واعتبره المصلحون الاجتماعيون من الامراض الخطيرة التى تقوض دعائم المجتمع المصرى • ونشرت مقالات وكتب عن مضار الزار • وكانت النظرة الاصلاحية فى ذلك الوقت ترى أن اضرار الزار تكمن فى امرين • أولهما : السغه فى الانفاق بغير طائل ، ارضاء لطائفة من صاحبات الدجل والشعوذة ممن يطلق عليهن اسم شيخرة الزار أو الكودية : وثانيهما : مالملاحظ فى بعض الأحوال من استخدام حفلات الزار بطريقة سرية لأعمال منافية للآداب العامة • حتى أن بعض هذه الحفلات كانت تقام من أجل التهنيتك والعريضة •

ولم يلتفت أحد الى الزار كلون من ألوان الفن الشعبى ، كان يمكن أن يتطور تمثيلا وغناء ولحنا وموسيقى ليشكل نوعا من أنواع المسرح

ان المنهج الذى يسير عليه الكاتب يعتمد على الممارسة الحية ، وتدوينها على الأساس العلمى . ولقد سبق أن درست ظاهرة «الزار» من ناحيتين الاجتماعية والنفسية . ولكن الكاتب يعالج «الزار» من زاوية أخرى وهى ارتباط بعض الممارسات الطقوسية بالدراما والمسرح ، وهو يريد أن يثبت وجود الدراما الشعبية فى البيئات العربية بصفة عامة ، والبيئة المصرية بصفة خاصة . ومن أجل ذلك وزع النص توزيعا حواريا وغنائيا . وبقيت مسألة تحتاج الى بحث تكميل ، وهى محاولة الكشف عن المواطن الأول لهذه الظاهرة التى تستوعب الكلمة والنغمة والحركة والايقاع والمادة المشككة ، وتقوم بوظائف نفسية وفنية فى وقت واحد

مرتفعاً عن شئ ، وذلك احتراماً للكوديات اللواتى لا يتسنى لهن أن يرتقن على الأسرة ، ولا يجوز لأحد أن يكون مرتفعاً فوقهن ، ذلك اطاعة لأمر الدين . إذ اعتقادهن أن الذى يعملنه هو فى نص الشريعة ، وذلك ناشئ من جهل النساء وعدم اطلاعهن على الحقائق ، إذ أنهن لا يعرفن من أمر الدين شيئاً سوى أسماء الأولياء مثل السيد البدوى والرفاعى والبيومى والمتولى ومثل هذه الأسماء . فإذا حصل لاحداهن أدنى مرض أو هممتها الكودية أن سيحضر عليها السيد البدوى أو أى اسم من هذه الأسماء ، ولا يخفى على العاقل ما للوهم من التأثير على احساسات الانسان ، فتتبرك بها النساء ، ويأتينها من كل جانب ، ويعددن احترامها ممن أعظم شروط الديانة ، لأجل أنها يسكن فى جسمها الطاهر السيد البدوى أو الشيخ محمد أو غيره من الأولياء . وهذه نتيجة الجهل الذى هو من عدم تربية البنات .

ولما استقر بنا الجلوس قامت الكوديا ووضعت كرسيًا فى وسط المجلس ، واجلست عليه صاحبة المنزل التى نحن فى ضيافتها ، وأحضرت فرختين وديكا ، وربطت أرجلهما ، ووضعت الديك على رأسها ، والفرختين على اكتافها ، وصارت تتلو قراءتهن المعهودة ، وتنشد

النساء فى محلها لسمعت الكودية وهى فى منزلها . وذلك بسبب الشيخ أو العفريت الذى على الكودية فانه ينقل الكلام الى مريدته . وبهذا السبب لا تقدر أن تتكلم ، ولا إذا طلبت الكودية شيئاً تقدر أن تخالفها لثلا يفضب عليها الشيخ الكبير الذى كل العفاريات تحت حكمه ، فتأتى حينئذ الى زوجها بالرقعة أو بالنعنف فان قدرت على سلب شئ منه والا التزمت بأن تبيع شيئاً مما تملكه . وتسدد طلبات الكودية بأية طريقة كانت . وأما إذا اقترحت على احدها عمل الزار فانها لا تقبل كلفة مصاريفه عن العشرين أو الثلاثين جنيهها فضلاً عن المصاغ والحلى والملبوسات الثمينة التى تقترحها عليها الكودية بدعوى أن العفريت جاءها فى الرؤيا وطلب منها ما هو كذا وكذا فتلتزم أن توفى بالطلب خوفاً من أن يعاكسها ويوقعها فى المرض .

وها أنا أشرح لحضرات القراء الكرام مارأيتهم رؤية العين ، وهو أنه دعتنى ذات يوم احدى صديقاتى أن أحضر عندها فى يوم كذا لأنها ستعمل الزار ، وكنت فى أشد الشوق لرؤيته لأنى لم أكن رأيته قبلها ابداً ، بل كنت أسمع به فقط . فلما دخلت ذلك المحل وجدت فسحة متسعة مفروشة بالبساط ، وفى جوانبها الفرش مطروح على الأرض بدون أن يكون شئ منه

الأناشيد ، والقراخ لخوفها تقابل انشادهن بالصراخ والزعيق حتى ارتج ذلك المحل ، وجميع الجالسات يمسحن وجوههن ، ويقلن :

دستور يا أسياذ .. مدد يا أهل الله ..
نظره يا أسياذ (

وهي تتلو . وفي يدها الدف الذي يسمونه البندير في عرف أهل الطريقة ، ثم صارت تضرب عليه ، وتأتي بالأناشيد التي على تلك الطريقة ، حتى اذا فرغت من ذلك . أنزلت الديك والفرختين ، وخرجت الى صحن الدار ، وأحضرت كبشا من أحسن الموجود ، وأمرت بذبحه ، فلما نحر أحضرت طبقا واستلقت فيه الدم ، وأمرت الست أن تشرب من ذلك الدم ، وتدهن أعضاءها ، ففعلت ذلك ، ونحن كلنا ننظر الى شيء تقشعر منه الجلود ، وتشمئز منه النفوس الأبية ، اذ نحن نعلم أن الدم محرم كالميتة ولحم الخنزير ، ولما فرغن من تلك الفعلة الشنعاء ، احتطن بها ، في أيديهن الدفوف والصنوج ، وأدخلنها بالاحتفالات العظيمة التي ما أظن أنها نالتها حين زواجها ، وهي ملطخة بالدماء ، عوضا عن حلة الزفاف الى أن اجلسنها أمام محل الكوديا واتباعها ، فيجلسن كل منهن في محلهما والسيدات المدعوات أيضا جلسن ، وانتظم المجلس ، وجيء بالقهوة ، وأخذن الراحة قدر نصف ساعة . ثم مسكن الدفوف ، وضربن ضربا مزعجا مع الانشاد المدهش ، والست راكعة أمام الضاربات ، منكسة رأسها الى الأرض ، الى أن جاءت احدهن ومعها بقجة فيها بدلة من ملابس الرجال ، وهي عباءة مزركشة بالقصب على أحسن ما يكون وأبستها ، وأخرجت ملاءة من الحرير الهندي مشغولة أطرافها بالفضة ، وطربوش مكلل بالؤلؤ ، وأخرجت لها سيفًا وخنجرا ملبسين بالفضة ، فتقلدت بالسيف ، ومسكت الخنجر بيدها ، ووقفت تتمايل في وسط ذلك الجمع العظيم ، والآلات تضرب ، ثم انتفضت وقالت :

- السلام عليكم

فقيل لها :

- أهلا وسهلا .. مين أنت ؟

فكانت :

- أنا الشيخ عبد السلام

ثم ضربن لها على الطريقة المعتاد عليها الشيخ عبد السلام . فرقصت رقصا يعجب ويغرب ، حتى اذا فرغ الدور ، قامت زعيمة القوم (الكوديا) وكسبتها ، وبذلك انصرف الشيخ عبد السلام الى حال سبيله .

ثم حضرت زوجته واسمها السيدة رقيه ، ودخلت في جسم المرأة التي قالت (السلام عليكم يا ستات) بصوت رفيع عليه آثار التصنع ، فسلمت على الجميع وطلب الملبوس والحي ، فأحضرت لها سبع بدل من الحرير لل بدله لون، وكلها مزركشه بالقصب ، وعلى كل بدله قطعة من البرنچك (قماش رقيق من الحرير) بلون البدلة يسمونها (الطرحة) وعلى أطرافها الخريجات الذهب ، وأحضرن لها المصاغ من أطواق وأساور وخلائل وكرادين ومعاصد وخواتم كبار خلاف الخواتم المعتادة وأحجبة وغير ذلك ، فدقن لها على السبع طرائق ، وكل طريقة تلبس لها بدلة ، وصنفا من الحلي ، وفي أثناء ذلك قامت بعض المدعوات ورقصن معها ، وكلهن لا تقل ملابسهن ومصاغهن عما وصفت . والفقيرات مصاغهن فضة ، ولو أحصينا أثمان ما في ذلك المحل لزادت عن السبعمئة جنيه من حلي وحلل وغيره .

ولما فرغن من ذلك ، انصرفت الست زوجة الشيخ عبد السلام بعد أن ودعت الجميع .

ثم ان ابن الشيخ عبد السلام الصغير حضر ، ولبس جسم المرأة ، وحينئذ تغيرت أحوالها ، ورجعت الى حال الطفولية ، وقعدت في الأرض تلعب كالأطفال ، ولكن التصنع ظاهر . فعملن لها الطريقة التي اعتادت عليها وهي تنط كمنط الأطفال ، حتى فرغت الطريقة ، ثم انصرف عنها الى أمه .

وحضر بعده العبد واسمه مرجان ، وتكلم بلسان كلسان العبيد ، ورقص على الطريقة التي اعتاد عليها ، ثم انصرف هو ، وجاءت الجارية زوجته فحلت جسمها ، ووقفت في وسط المرسح ، وصرخت صراخا مزعجا يشوش الأفكار ، ويرعب القلوب وقالت :

- لا أظنح الا بالمنرفة الفضة ، ولا أمسك الا المندرة الفضة ، وان لم تحضروها لي ، فسوف أعميها ، والقي عليها المرض ، ولا أتركها تقوم من الأرض .

وحين تحدث عن الزار من وجهة نظره الطبية والاجتماعية قال :

« قد أخذت المعالجة بالزار بعض الشهرة يوم عضدها جماعة في أوروبا ، ولكن انجلت الحقيقة عن أن الذين نسبوها بعجائز مصر إنما يريدون الاتيان بشيء جديد غريب حتى يقبل عليهم القوم ، وقد شدد النكير عليهم جماعة العلم بأوروبا حتى عادوا عن غيهم وهم صاغرون .

ولئن صدقنا بأن للمعادن تأثيرا على امراض الاعصاب ، فمن الممكن أن الاطباء يجرون هذه الاعمال بطريق لا يخل بالآداب ، ويمزق سياج الحشمة لما نراه ، سيما اذا عرفنا أن الكوديات غالبا ممن يسهلن طرق اجتماع الجنسين ، ويذلن المصاعب في سبيل الوصول الى الفساد بطريق جبري ربما صيرنه أحيانا من ضمن الزار أو بأمر الشيخ » .

أما الطبيب الآخر فإنه لم يكتف ببيان وجهة نظره الاخلاقية في سيرة قصيره ، بل انه الف رساله خاصه عن اضرار ربط فيها بين الطب والأخلاق والمجتمع والتقاليد ، وتزعم حركة مناوئه للزار ، وهو الدكتور محمد جاهين زميل الدكتور عبد الرحمن اسماعيل .

اشترك هذان الطبيبان في حمله عنيفة ضد الزار ، وكانت أمامهما صورة قاتمة عن الفساد الخلقي الذي يحدث أحيانا في هذه الحفلات المغلقة ، وليس لنا أن ننكر هذا الفساد الذي دفع اليه مجتمع شرقي مغلق . ولكن الذي ننكره على الطبيبين هو أنهما أخضعا العلم لظاهرة شرقية كانت من سمات المجتمع ، ولم يفسرا الحقيقة العلمية المجردة التي يمكن أن يؤدي إليها الزار بكل طقوسه وموسيقاه وجوه في شفاء بعض الامراض النفسية .

لقد اتفق الطبيبان على أن بعض الأطباء في أوروبا رأوا في حفلة الزار رأيا يخالف ما ذهبوا اليه ، وأن هذه الحفلة التي شهدتها بعض الأطباء الأوروبيين ممن زاروا مصر ، وسمع عنها آخرون ، هي من وسائل العلاج مما تأكد بعد سنوات طويلة ، حتى أن بعض أطباء أوروبا قرروا أن الموسيقى لها أثر في نفوس البشر ، ونصحوا أصحاب المصانع الكبرى بأن يبعثوا ألحان المشاهير من الموسيقيين للعمال أثناء العمل حتى يزيد انتاجهم .

وهذه النظرة ليست جديدة في الثقافة العربية ، فقد اشتهر الفارابي الفيلسوف المسلم

فقامت السيدات من كل جانب ، واحتطن بها ، وكل منهن يقبل يديها ، ويستسمحنها لتعفو عنها ، وهي لا تزدد الا جماعا ونفورا ، حتى قامت الكوديا الكبيرة ، وتعهدت لها أنها في الأسبوع الآتي تستحضر لها ذلك .

ثم بعد ذلك أعد الطعام ، وقامت السيدة صاحبة الزار ، تحيي الضيوف بكل أنس ولطف وإنسانية ورقة على غاية ما ينبغي .

وهذا الموصف الذي قدمته لنا السيدة زينب فواز إنما هو وصف لحفلة زار تمتاز بالاحتشام الكامل ، وهو وصف دقيق للمعالم الأساسية في حفلة زار تقليدية رغم حلوه من تفصيلات لذيذة لم تقف عندها الكاتبة ، فقد كان هدفها من الكتابة هو البحث الاجتماعي لا النظرة الفنية .

ولم نجد في النصوص التي نشرت عن وصف الزار خيرا من هذا النص في التصوير ، فقد كان الكتاب يكتبون دائما من وجهة النظر الاجتماعية . ولا يلتفتون الى ما نحاوله اليوم من دراسة للفن الشعبي بعيدا عن نقائصه الخلقية . أو ما ندعو اليه من الاستفادة الفنية الخالصة من هذه النصوص الشعبية التي يمكن أن تسهم في اقامة مسرح شعبي مصري متطور .

طبيبان يقفان ضد الزار

وفي جو المخالف لفكرة الزار ، ظهر طبيبان مصريان قادا حملة علمية ، كان لها أثرها الباع في القضاء على هذا اللون من الفن الشعبي . وإن أولهما الدكتور عبد الرحمن اسماعيل الذي تزعم مقاومة الخرافات في المجتمع المصري ، وضم بحثا هاما في مؤتمر استشرافين العاشر الذي عقد في جنيف خلال شهر سبتمبر عام ١٨٩٤ ، كان عنوانه (طب الركة) ، ثم استمر هذا الطبيب يفسر بالعلم كل الظواهر الخرافية ، التي كانت سائدة في المجتمع المصري . وكان بارعا في تفسير هذه الظواهر وردها الى أصول علمية أحيانا ، أو رفضها - بالعلم أيضا - وإيجاد بديل لها من الطب الحديث .

وقد يكون مفهوما أن يقود طبيب مصري حملة ضد الخرافات والأوهام في الطب والعلاج ، ولكن الدكتور عبد الرحمن اسماعيل تعدى هذه المرحلة حين نشر بعض آرائه ، وبدأ يدخل في حياة المجتمع كمصلح اجتماعي على طريقة أهل عصره من دعاة الإصلاح في مجتمع مغلق ، تحكمه التقاليد والعادات الشرقية ، وتغلق فيه الأبواب على الحريم .

بأنه كان يضع فى الألمان ما يوقظ ، ويجعل فى الأنعام ما يبعث على النوم : ومنها ما يبيكى ، ومنها ما يضحك .

ولذلك فأننى اعتقد ان النظرة الى حفلات الزار من جانب واحد لانت نظرة ضيقة . ولو أن دعاه الاصلاح طالبوا بجعل حفلات الزار مفتوحة لا مغلقة ، لامتنع النساء ، ولكن ذلك أجدى . ولكن كيف أن فى استطاعتهم ذلك بينما قضيه السفور والحجاب ذاتها كانت فى أوجها ، وبينما كان المجتمع المصرى يعيش فى صراع الأفكار الداعية الى تحرير المرأة .

لم يستطع الطبيبان ان يبحوا موضوع ازوار بحثا عمليا مجردا ، بل ابهما اعتربا بهما ثم يشاعدا عنه زار ، وبنهما لتبا عن ازوار بالسماح لكل ما كان يقال عنه . ولم يكن الموضوع هو الخير والشر ، ومحاولة الفصل بينهما ، ولكنه كان موضوع تقييم هذه الحفلات من الناحية العلمية المجردة ، خاصة وان من تصدى لها كانوا من الأطباء المرموقين فى عصرهما .

كاتب يؤلف قصة

وهناك وجهه نظر أخرى لا علاقه بها بالأخلاقيات، ولكنها تربط بالأوضاع الاجتماعية، وكان بطلها مترجما فى ديوان الأوقاف هو (محمد حلمى زين الدين) الذى ألف روايه سماها (مضار الزار) ، وهى قصة طويلة حكى فيها مؤلفها مأساة سيدة مريضة استسلمت لشيخه الزار ، ولم يفد العلاج ، ثم توفيت السيدة .

وقد كتب المؤلف على صدر كتابه حكمة تقول :

ثلاثة تشقى بها الدار .. العرس والماتم والزار

وكانت وجهة نظره اقتصادية ، لأن اسراف المصريين فى الأعراس والماتم وحفلات الزار كان معروفا ، ورغم محاولة الكاتب صياغة قصته من أجل هذا الهدف ، فإنه لمح لحادثة وقعت فى الاسكندرية ودفعته الى الكتابة ، وكانت الحادثة عملا مشينا ضبط فى احدى حفلات الزار .

وفى هذه الرواية تفصيلات هامة ذكرها

المؤلف ، وأهملتها السيدة زينب فواز . ومن هذه التفصيلات أن الكوديا تطلب دجاجات بيضاء لا يشوب بياضها شائبة أى (فراخ ما فيهاش اشاره) ، وأنها تذبج عددا فرديا من هذه الدجاجات وتسلمها الى احدى تابعاتها وتطلب منها أن تلقىها فى النيل ، ولا شك فى أن التابعة لن تلقى الدجاجات فى النيل بل انها تحملها الى بيت الكوديا .

كما ذكر المؤلف بعض المصطلحات الهامة ، فان السيدة المريضة تسمى عند الكوديات باسم (المريوحة) ، كما أن الكوديا اذا عجزت عن شفاء المريضة فانها تأخذ قطعة صغيرة من ملابسها تسمى (الأتر) وتربطها على مسامير مسامير (باب زويلة) حتى اذا مر الشيخ هناك فى طريقه الى صلاة الفجر فى أحد المساجد الشهيرة بهذا الحى تعلق (ريحه) بهذا (الأتر) فتشفى المريضة المريوحة من مرضها .

ان القصة التى كتبها (محمد حلمى زين الدين) مع ركاكتها ، تدل على الاتجاه العام الذى اتجه اليه الكتاب والباحثون فى الجيل الماضى لمقاومة الزار ، فقد طبعت هذه القصة عام ١٩٠٣ فى مطبعة ديوان عموم الأوقاف ، مما يدلنا على مشاركة الدولة نفسها فى محاربة الزار عن طريق الاقتناع .

حفلة الزار .. فن شعبي عظيم

ورغم كل الاعتراضات التى ذكرناها ، فأننا نعتقد ان حفلة الزار من الفنون الشعبية التى اندثرت ، ولم نغد من جوانبها المسرحية أو الموسيقية . والنص الذى تقدمه للقارئ عن حفلة زار تقليدية انما هو نص مسرحى شعري منغم . كانت تؤديه فرقة كاملة تتزعمها الكوديا ومعها سيدات مدربات على دق الدفوف والصنوج وعلى الغناء والتنغيم . بل انهن كن مدربات أيضا على فن الاخراج المسرحى .

وهذا النص مسرحية غنائية كاملة (١) ، تقدمها قبل أن نحلل موضوعها .

(١) يلاحظ أن هذا النص يخالف فى أوصافه النص الذى تحدثت عنه السيدة زينب فواز فى مقالها عن الزار ، ومن الطبيعى أن تختلف مثل هذه النصوص المروية عن الادب الشعبى .

النص الكامل لحفلة الزار

(الفصل الأول)

فاتحة الحفلة : الصلاة عليه .. صلوا عليه ..

النبي العربي .. صلوا عليه

السيد الكبير : مامه الهدى آه يامامه

بدر التمام يا محمد

نصبوا الكراسى لمامه

آدم شمع مامه

يا لله السماح .. آه يامامه

يا لله الهدى .. آه يامامه

صاحب العوايد مامه

صاحب الدبايح مامه

طلعم اسمك يامامه

نصبوا الميدان على مامه ، وحياتك يا يوسيه

نصبوا الميدان آه يامامه ، وحياتك يا يوسيه

نصبوا الميدان ودبايحه ، وحياتك يا يوسيه

نصبوا الميدان وعوايده ، وحياتك يا يوسيه

ابن السيد الكبير : آه يازهر الورد يامامه

وعلى البستان يا يوسيه

آه يازهر الورد يامامه

وعلى البستان يا يوسيه

أحب مامه وعلى البستان يا يوسيه

أخت مامه : (مستغيثه) .. نصبوا الميدان على مامه

مرحبا بك يا يوسيه

لابس الكوفيه والعقال يا يوسيه

مدلح ياسلام والشمع شمعك ياسلام

(مستغيثه) .. ودوا وديه

ست عظيمه .. ودوا وديه

ست كبيرة .. ودوا وديه

ست بملايه .. ودوا وديه

ست كبيرة .. ودوا وديه

مرحبا بها .. ودوا وديه

ودبايحك .. ودوا وديه

وعوايدك .. ودوا وديه

يوسيه : واديه واديه

على بيت مامه وادى واديه

غنى وغنوا له رومنجدى

ومرومه فى طول رومنجدى

فى حلاوة عيون رومنجدى

حلو المطايا ياسيه

يلا بس المطايا ياسيه
زرعك على السيل والمطر ياسيه
أخت يوسيه : سلامى على أم غلام
يا مرحبا بأم غلام
أول سلامى على أم غلام
يا مرحبا بأم غلام
ردوا السلام على أم الغلام
آيوأى وأبيه
أخت يوسيه يا أم الغلام
يابنت مامه يأم الغلام
مامه أبوكى يا أم الغلام
يوسيه أخوكى يا أم الغلام .. يأم الغلام
والعفو منك يأم الغلام
بينى برهاتك يأم الغلام
واشقى عيانك يأم الغلام
راخية التمام يأم الغلام



العفو منك يا أم الغلام
والطبل طبلك يا أم الغلام
أيواي وأييه
والليلة ليلتك يا أم الغلام
أيواي وأييه

دير بلاله (وزير مامه) : دير بلاله يا وزير مامه
مستغيثة أم مامه

أخت الوزير : جيته ممييه ، لابسها الملايه
مرحبا ويايه
مرومه برهانك
يامرومه .. ياهوه

سيد مصري : ارضهم يا سيدي يا الله
الرضا وعبايتك يا سيدي يا الله
الرضا وعوايدك يا سيدي يا الله
الرضا ودبايحك يا سيدي يا الله
الرضا سيد عظيم يا سيدي يا الله الرضا

واحدة من الكورس (نتوجه الى السيد المصري) :

بنى مامه ياهوه
يابنى مامه سلطان
يا بنى مامه ويرجى فيه الرضا
الاول يابنى مامه
وشمك وعوايدك يابنى مامه

أخرى من الكورس (نتوجه الى السيد المصري) :

العب يا سلطان فى بيت الغلام
فرحك يا سلطان
شمك يا سلطان فى بيت الغلام
دبايحك يا سلطان فى بيت الغلام
ليلتك يا عجبان فى بيت الغلام

أخت السيد المصري : يا أم الورايد وردى

عقبال نهارك والعبي وادى
شمك آيد وردى
عقبال دبايحك وردى
ست عظيمة وردى
ست كبيرة وردى

مهونه : مرحبا يامونه

ممونه .. شمك يا ممونه
العفو يا ممونه
ليلتك يامونه زبده ومدهونه
يا ممونه عتر ومدهونه
يا ممونه يا وردى ولايسه الزعفرانى

ودبايحك ولبس الزعفرانى
وشمك ولبس الزعفرانى

روم نجد : روم نجد أشطح واتمايل

ياروم نجد
يا لابس سيفك ، يامحبي ضيفك
يا روم نجد
ياسيه مدلع فى الميدان
لابس عبايه فى الميدان
مكحل عيونه ، وراخى شعوره ، ياسلام
أخت روم نجد : رمانك يا مرومه يا هوه

كرسيك فى الجنيثة نصبوه
أخوكى روم نجد ندهوه
رمانك يا مرومه طاب
وكلوامنه الاحباب
كباشك كبير دبحوه
شمك أهم وقدوه
واسمك أهم ندهوه

السودانى : موالى يا موالى

يا أبو العباس يا سلطان الرجال
يا حامى الرجال
يا وري بيه يا مرحبا بك
يا وري بيه يا مرحبا
يا لابس الياقة والكوفية على العبا
مرحبا بك يا وري بيه مرحبا بك
مكه بلادى والحبش منزلى
مكه بلادى والسوان منزلى
أشطح يا رين وهات رينه
يا هوانم يا أولاد الحبش مرحبتين
يا أولاد الحبش ، حبشيه وجيه من الحبش
سفينة (أخت سلطان بحرية) :

الصلا على النبى يا ماشاء الله
سلطان بحريه يا ماشاء الله
سفينة البحر عوامه
تضحك وتلعب فى البحر عوامه
سمكه بتلعب فى البحر عوامه

ولاج (عبد سفينة) : ولاج يا ولاج

مرحبا يا عبيد الاسياد
يا الاربعة وتوابهم
الرفاعى معهم والكيلانى معهم
والسيد معهم والدسوقي معهم
يا أبو محمود يا حنفى ، وقاضى الحقيقة
سيدي على

والمتبولي أبو خليل ، وأبو العلا حامى القنديل
والطشطوشى والشعراوى والعشماوى
والأنبياء والأولياء والست عيشة النبويه
والإمامين ، وما بينهم السادات الأهليه
والسادات البكريه والسادات الوفائيه

(يتغير النغم الموسيقى ويلعب ولاج دورا آخر)

دلكتك يا دلوكه
يا مرحبا بالدلوكه
وأدى لعب الدلوكه
عدى البحر على دراعه
طلع النخله بدماعه
يا فارس بين اخواته
العب يا رنجه
يا مامه كته ، ولاج سته
شمعه فى ايده ولاج سيده
شمعه فى ايده
مرحب يادنجه
فرحك يادنجه ، اسمه يادنجه
العب فى الملعب
يا غالى حبشى ولا سودانى
ولاج .. مامه قدامى
ولاج يا سيه يا غالى
ولاج روم نجد قدامى
مرحبا بك يا غالى
العفو منك يا غالى
من الصعيد الجوانى

أم ولاج :

وبابى سالكيه
يا سكان بورنو ، سلاطين بورنو ، ساكنين
بورنو
ترنجه مكانك فين
ياترنجه مكانك فين
يا أم الولاك مكانك فين

العربان : عرب العربان يا زين عرب الهلاليه

عرب العربان يا زين وأبايعهم سنويه
يا أخت العربى يا دليله
يا أخت العربى يا سليمه
يا أخت العربى يا وزيره
على القللى ندهو لمامه
على القللى صاحب العاده
يا شريف مامه يا صاحب العاده
يا صاحب الشمعه يا صاحب البركه
يا صاحب الليله

أخت العربان : شجر الغلام يا نصاره هيه
يا شجر الغلام ارضى عليه
شجر الغلام ست عظيمه
شجر الغلام صاحبة عاده
شجر الغلام ارضى عليه

سيد نجد : روم نجدى ودوا وديه

صاحب العاده ودوا وديه
ودبايعه ودوا وديه
روم نجدى
سيب عينى وامسك غيرى
يا روم نجدى

عويشة المغريبية : يا عويشه لله يا مغريبه

يا عويشه لله عقبال يومك
حلق عويشه على الحد نادى
حزام عويشه على الخصر ليه
خلخال عويشه رنه برنه
يا عويشه لله يا مغريبه
يا عويشه لله ارضى عليه
يا عويشه لله من الغرب جايه
يا عويشه لله ارضى عليه
من تونس جايه .. من مكه جايه
من غرب جايه .. وست عظيمه

المغربى : شى لله يا عبد القادر

يا قدرك يا كيلانى
أدركننا يا أبا صالح يا ظريف المعانى
عبد القادر أدركننا ، من الشربك خلصنا
يا صاحب الوادى اسعى
صاحب الشربه الربانى عبد القادر فى الحضرة
متعمم عمه خضره
شى لله رب القدره
يا صاحب الوادى اسعى
صاحب الشربه الربانى ، عبد القادر يامنصان
ياماله شربه وبرهان
يكشف على السقيم عيان
صاحب الشربه الربانى
عبد القادر قال ياهوه
يا صاحب الطريق خيوه
صاحب الشربه الربانى

وينتهى الفصل الأول من المسرحية ، ثم يبدأ
الفصل الثانى الذى كانوا يطلقون عليه اسم
(زقة الخروف) ، وهو فصل قصير فى كلماته ،
ولكنه طويل فى طقوسه ، ويدور على الوجه
التالى :

زفه الخروف

قبل ذبح الخروف : يا شمع الليل واديه

قادوا شمعك على العدا
نصبوا الميدان على مامه
هب النسيم على ياسيه
وادى يا سلام على مامه
سلام على روم نجدى سلام

بعد ذبح الخروف : سلام سلام عافيه وبرهان
سلام سلام على فرحه سلام
افرح بالدم يا منزوه
العب بالدم يا منزوه

وقت الأكل : سفره وداده يا أسيادى

عقبال العاده سفره وداده يا أصحاب العاده
يا مرجبا يا مرجبا بروم نجدى
يا مرجبا يا مرجبا بالسيد
يا مرجبا فى مرجبا يا عريس يا جديد
يا مرجبا يا مرجبا ايش ما طلبت نجيب
يا مرجبا

المنجرة (بعد الأكل) اتكلنا على الله والنبي

الفاتحة لعمر وعثمان وعلى
والعشره الكرام المتدركين بكل ولى
والحجرة وطايفين بالحجرة
وملوك السما وملوك الأرض والشهدا
والصالحين والى اتقل عليهم الدرب
وملوك البر وملوك البحر واخوانا
يجعلهم راضيين عنا بالرضا والسماح
وأهل السماح يا أسيادى كانت ملاح
الفاتحة لستى سفينه وسيدى محمد الغواص
الفاتحة لستى سفينه ، صاحبة الليله
العظيمه ، وصاحبة الواجبه العظيمه
الفاتحة لسكان الغرب عویشه لله

ويوسف ، وروم نجدى ورومى والسادات
البكره

والخضر والياس وأبو العباس المرسى
الفاتحة لسيادة ريمه سلطان الحبش
وكمات الفاتحة لسلطان الحبش كبير مع صغير
شى لله .. لهم الفاتحة

وبعد انتهاء طقوس البخور ، تدور أقداح
القهوة ، ثم يبدأ بعدها الفصل الثالث من
المسرحية ، داخل جو دينى يبدأ بكلمات قصيرة
يسمونها (التوحيد) ، وتردد على أنغام الطبول ،
وهذه الكلمات هي

يا الى قرئت الهجايه والألف والميم
يا هلترى ربنا قبل آدم كان يخاطب من
ذاته تخاطب صفاته .. والحق بالتمكين

وبعد هذا الفاصل القصير الذى يغنى ع
انغام الموال ، تبدأ المدائح

المدح الأول : يا أهل طيبه أنا لى عندكم واحد
كامل مكمل مازيوش ولا واحد
طلبت منه الشفاعة فى نهار واحد
قال وعزة ربى وجلاله ما افوت من امتى ولا
واحد

يعنى يصيب ايه ان مدحتوا النبى الهادى
يشفع لنا من نار جهنم خطبها وقادى
يشاور عليها .. يصبح شررها نادى
محمد الزين لما شق فى الجنه
داس على البساط وقال له الحق اتعلا
مكتوب على خد النبى حبيبى شامة وفيه جنه
ان شافها المتقى عقله الزكى انجنا
يا ابو عيون سود يانبى وخدود لماعين
يوم القيامة يا حبيبى يشفع لنا غير جنابك
مين

وسر سورة تبارك فيها حرف من ياسين
تخللى بالك معايه فى يوم الشيل لما أعين

مدح صعيدى : والنبي صل على

نبي عربى صل على
أفضل الصلاة عليه
جد الحسين صل على
والعنكبوت عشش عليه

الرميل سبج بين يديه
رب العباد صلى عليه
نبي عربى صل على

مدح مصرى : قلبى يحب النبى والى يصلى عليه

قلبى يحب المصطفى ألفين صلا عليه
الشمس ويا القمر يسلموا عليه
النخلة انجضعت للنبي رب العباد صلى عليه
قلبى يحب المصطفى والى يصلى عليه

مدح للسيدة زينب : يا بنت بنت النبى جالك
هزيل عيان

وقلبه مولع وطالب من الكريم احسان
وحق سورة ألم نشرح مع الرحمن
نظره بعين الرضا لاجل النبى العدنان

مدح السيد البدوى : السيد الجيد الى دخل طنطا
ملاها نور

وجت له الاجازة من الى فج منه النور
وحق سورة تبارك والضحي والنور
توايح السيد همه الى عليهم نور

مدح الدسوقي : يا سيدى يا ابو العنين
يادسوقي لك نوبه وابوك نوبه
ولكم صواوين على البرين منصوبه
يا لى حميت امك وهيه بنت مخطوبه .

وقد تستمر هنا المدائح التى توجه الى اولياء
الله المشهورين ، وهو باب مفتوح لا نهاية له ،
وبانتهاى المدائح تنتهى المسرحية كلها ، ويفض
السامر .

نظرة الى المسرحية الشعبية

بعد هذا العرض لقصة الزار ، وتقديم النص
الفولكلورى الكامل لهذه المسرحية الشعبية التى
وصلت الى رحلة النضج الفنى عن طريق الممارسة
الغنية المتعمقة المتنازية ، أحب أن أقدم تحليلا
بسيطا لبعض جوانبها .

أولا - النص وملامحه

من الواضح أن نص المسرحية يحوى بعض
الالفاظ الغامضة ، وخاصة أسماء ملوك الجن
الذين استخدمهم النص الشعبى فى ادارة الحوار
مثل (مامه) و (يوسيه) و (روم نجد) و
(مرومه) وغيرها من الاسماء ، وليس لنا أن
نجهتد فى تفسير هذه الاسماء ومحاولة ردها الى
أصول الميثولوجيا ، لأن هذا الاجتهاد سيكون
عقيبا ولا طائل وراه . فهناك أسماء لا سبيل
الى معرفة أصولها مثل (ولاج) الحبشى . و
(روم نجد) العربى المختلط دمه بدم الروم .
ويبدو أن المؤلف الشعبى اختار هذه الاسماء
لشياطينه مؤثرا الغموض والابهام وعدم
الافصاح عنها ، وهذا من أصول الفن ، لأن العمل
السحري الذى تقدمه الكوديا مع صاحباتها انما
هو عمل غامض لا يجوز فيه الافصاح . والا
سقط العنصر الأساسى لمسرحية الزار وهو الايهام
المستمر بالقدرة على الشفاء واخراج العفاريت
من جسد المريضة .

والنص كله نص شعري ، أى أن المسرحية
فى مجموعها مسرحية شعرية . وقد حاولت أن
أضعها كنص مكتوب داخل هذا الاطار ، حتى
يستطيع القارئ متابعتها من البداية الى النهاية
والصعوبة فى متابعة مثل هذا النص الشعرى

ترجع أولا الى أنه لم يكتب ، بل كان يروى على
ألسنة الممثلات بأنغامه الموسوعة ، وفى مثل هذا
العمل الفنى ترتبط الكلمة بالنغمة ارتباطا تاما
على خلاف المسرحيات الشعرية التى تكتب أولا
ثم توضع لها الألحان . بل أن بعض نصوص
المسرحية كتبت طبقا لألحان متوارثة ومعروفة .
وخاصة فى الفصل الثالث الذى يضم المدائح
النبوية ومدائح السيدة زينب وأولياء الله ، فكل
هذه المدائح تسير على أنغام الموالم المصرى
بتقسيماته الموسيقية المعروفة .

أما الفصلان الأول والثانى من المسرحية
فانهما يقومان على الحان مختلفة الأشكال . وهى
تستند الى أصول فنية دقيقة . وانت ترى فيها
الحانا سودانية حين يظهر على المسرح (السودانى)
ليؤدى دوره ، والفاظه التى ينغمها مرتبطة تماما
بالموسيقى السودانية . ويجرى ذلك أيضا عندما
يظهر (ولاج) الحبشى فانه يؤدى دورين
بشخصيته اولاهما شخصية الشيطان الذى
يطلب معونه أهل الله من الأولياء فيستخدم
النغمة البادئة التى يلعب بها الذين
يقيمون الذكر ، والشخصية الثانية شخصية
العبد الحبشى الذى يرقص رقصا عنيفا حين
يغنى ، ويستخدم لذلك موسيقى الطبول العنيفة
المنسجمة مع دوره ، مع سرعة الاداء المرتبط
بالمقاطع الصغيرة ذات الكلمات المؤدية مثل :

دلتكك يادلوكة

او مثل :

العب يارنجه

ولاج سيده

شمه فى ايله

وعندما يضع مؤلف النص الفولكلورى شيخ
العربان على خشبة مسرحه الواسعة ، يضع له
الكلمات والأنغام المستمدة من طبيعة البيئة
العربية مبتدئا بمقطع منغم هادى يقول :

عرب العربان يا زين عرب الهلاله

وتقطيع الشعر هنا مستمد من خصائص
الشعر العربى فى أوزانه وأنغامه . وعندما يقدم
لنا (المغربى) فانه يغير طريقة النظم وطريقة
النغم ، ويبدأ قائلا :

شى لله يا عبد القادر

بل ان النص لا يغفل استخدام الفصحى على
لسان المغربى ، ابتعادا عن اللهجة المغربية التى

يصعب فهمها عند المصريين ، وهو يقول فى بعض مقاطعه :

أدركننا يا ابا صالح يا ظريف المعانى .

ولو أننا تعمقنا قليلا فى دراسة هذا النص ، لوجدناه نصا دقيقا الى حد بعيد ، فان المؤلف الشعبى البس كل شخصية من شخصيات المسرحية دورها عن طريق الألفاظ المؤداة فى الحفلة ، وهذا العمل وحده من أعظم الأعمال الفنية . خاصة اذا كان هذا الاستخدام اللفظي مرتبطا بالاستخدام الموسيقى .

ولذلك قال بعض العارفين ان هناك الوانا من الزار فهناك زار مصرى ، وزار سودانى ، وزار مغربى . وهذه حقيقة ، وقد استمعت فى الثلاثينات الى زار سودانى ، وكانت تسيطر عليه نغمة واحدة لا تكاد تختلف ، وهى نغمة الغناء السودانى ، فاذا عرفنا أن الآلة الموسيقية المستخدمة فى الزار هى الدف وحده ، أدركننا التصور الموسيقى فى نغمات الزار عامة ، وفى نغمات الزار السودانى خاصة لان السلم الموسيقى السودانى ينقص درجتين عن السلم الموسيقى المصرى .

كما كان النص فى الزار السودانى نصا صغيرا موحدا ، والمسرحية كلها قائمة من بدايتها الى نهايتها فى فصل واحد رتيب فى ألفاظه وأنغامه ، على خلاف مسرحية الزار المصرى التى قدمت نصها .

ويقرب الزار السودانى من حفلة الذكر ، ولا يستغرق أكثر من ساعة . وطقوسه أبسط كثيرا من الزار المصرى ، فليس فيه الذبائح الكثيرة ولا الثياب الفاخرة ، ولا التمثيل بشخصيات مختلفة ابتداء بالملوك وانتهاء بالعبيد وليس فيه تنوع الشخصيات وتنوع الأساليب .

أما الزار المغربى فأننى لم أشهده ولم أسمعه . بل سمعت عنه . ولعلك قد لاحظت أن الزار المصرى جمع بين أطرافه الزار السودانى والزار المغربى . بل انه استطاع أن يحوى فى نصه المسرحى الفريد كل ما يتخيله المصرى مما يحيط به حتى وصل الى جزيرة (بورنيو) واستحضر منها العفاريت .

ولذلك فأننى أعتقد أن النص المصرى للزار هو أكمل النصوص ، وقد استطاع المؤلف الشعبى أن يربطه بأشياء كثيرة لا حصر لها ،

ومن أهمها العوامل المؤثرة فى عواطف الناس وإحساساتهم ، وهى فى جملتها عواطف دينية . وقد يمر بها القارىء مروراً عابراً ، ولكنها فى الواقع الشعبى من أخطر المؤثرات فى عقول الجماهير . وقد جاء فى النص الغولكلورى على سبيل المثال :

« أبو العلا حامى القنديل »

ولهذه الجملة قصة يرويها أهل بولاق ، فقد زعموا انهم شاهدوا ذات ليلة مشدنة جامع « أبو العلا » الذى يسمونه السلطان ، وقد سقط منها قنديل على الأرض ولم ينكسر ، وعللوا ذلك تعليلا شعبيا خلاصته أن عدم انكسار القنديل يرجع الى بركات ولي الله .

وقد نسى كثيرون ان العامة فى مصر كانوا يصيحون فى أزماتهم بكلمة يقولون فيها :

- هز الهلال يا سيد

والسيد المقصود هو السيد البدوى ، والهلال المقصود هو هلال الاسلام ، لان السيد البدوى كان يحارب أعداء الاسلام .

ومما ورد فى النص الذى قدمت أن السيد ابراهيم الدسوقي الولي الأكبر فى مدينة دسوق حمى أمه وهى بنت مخطوبة . ومرجع ذلك الى ما حدث لها من محاولة الاعتداء عليها حتى يسر الله لها والده فتزوجها وأنجبته ، واعتبر ذلك من الخوارق .

لقد جمع النص الغولكلورى للزار أشياء كثيرة من إحساسات الشعب المصرى . ولم يفهم كثيرون من المثقفين معنى هذه الإحساسات اجتماعيا وسياسيا ، وردوها الى الخرافة أو الخروج عن مفاهيم الاسلام . ولو أنهم حاولوا دراسة المجتمع المصرى لأدركوا أنها مفاهيم أعمق كثيرا مما تخيلوا . ولم يكن أهل بولاق يقصدون أن السلطان أبو العلا حمى قنديلا من الكسر . ولكنهم كانوا يقصدون أن الايمان يحمى الشعب من الانكسار . ولم يكن أهل دسوق يبحثون عن الفتاة التى قاومت الاستسلام وتزوجها والد السيد ابراهيم الدسوقي ، بل كانوا يبحثون عن معنى آخر هو شرف المجتمع .

هذه الرموز فى حياة الشعب المصرى عبر عن بعضها نص مسرحية الزار ، فهذا المجهول

ثالثاً - فتيمة المسرحية

عندما أثرت في السنوات الأخيرة قضية مشاركة الجمهور للممثلين في بعض المسرحيات، لم يتذكر أصحاب هذه النظرية أن مسرحية الزار تقوم أساساً على المشاركة بين الممثلات وبين صاحبة الزار وغيرها من السيدات الحاضرات ، بل أن طبيعة خشبة المسرحية ذاتها تجمع كل المشتركين في مكان واحد .

وهناك فقرة مسرحية شهيرة تؤدي عملية الجميع ، وهي إضافة لنص المسرحية ، مع أنها من أساس بنائها ، وهذه الفقرة هي هذه الكلمات:

مخضر مخضر يا شيخ مخضر

والى عليه غفريت يخضر

وهي تؤدي في الفصل الأول من مسرحية الزار ، وخلال فقراته المتعددة ، حسب إشارة الكوديا التي تقوم بوظيفة الممثل الأول وقائد الأوركسترا في وقت واحد . وعندما ترى الكوديا أن المشاركة بين فرقتهما وبين الجمهور بدأت تغتر أو تقل ، سرعان ما تغير النغمة السائدة ، إلى هذا اللحن المتمايل الذي يدعو إلى الرقص ، وهو لحن (الشيخ مخضر) الذي يستمد أصوله اللحنية من الحان الذكر .

كما أن المسرحية تستخدم أكبر المتفرجات في عملية المشاركة ، لأن السيدة صاحبة الزار ، تصبح تحت تأثير الكوديا التي تعد لها الماكياج وجميع أدوات التمثيل ، وتضعها تحت الانفعال العنيف حتى تشترك اشتراكاً تاماً في أداة دورها ، وتجذب غيرها من المشاهدات إلى المشاركة . وبذلك يحدث الالتحام الكامل بين الفرقة التمثيلية وبين المتفرجات اللاتي كن يعدون أنفسهن للحفلة بارتداء الملابس ووضع المجوهرات اللاتقة لأداء أدوارهن .

وأخيراً

أليس الزار مسرحية شعورية غنائية كاملة في ثلاثة فصول ؟ ولو أن أيدي الفنانين المبدعين مرت عليها لفظاً ومعنى ، ولحناً ومغنى ، لاخرجت منها عملاً مسرحياً غنائياً يمكن أن يضاف إلى التراث الشعبي ، الذي يثبت في الأعوام الأخيرة أنه تراث عظيم ، فأقبلت عليه الجماهير في مصر ، وخارج مصر .

« عبد المنعم شemis »

الذي يصيب الناس في نفوسهم تقدم إليه القرابين ليبعد عن طريق الناس ، والناس جميعاً هم الزوجة الأم التي تصنع المجتمع الصغير ، والتي أطلق عليها المؤلف المجهول اسم الست العظيمة والست الكبيرة .

إن البطل الأول في المسرحية هو هذه الست الظيمة الكبيرة ، التي بذلت كل شيء ، ثم أصابها المجهول داخل جدران المجتمع المغلق بالأمراض النفسية التي هدمتها .

ثانياً - شخصيات المسرحية

من أعجب العجائب أن ممثلي شخصيات مسرحية الزار كن من النساء ، وكن يقمن بأدوار الرجال ، على خلاف ما حدث في المسرح المصري حين كان بعض الرجال يقومون بأدوار الشخصيات النسائية .

ولكن ليس معنى ذلك أن (الكوديا) ونساءها كن وحدهن يقمن بكل الأدوار ، فقد اشتهر في القاهرة أن هناك شخصية أخرى تشترك مع النساء في الأداء المسرحي وهي شخصية (الأوديا) ، وهو مخنث يباح له المشاركة في الحفلة . وكان دوره هو دور الخدمة لا الغناء ولا التمثيل ، ثم أصبحت هذه الشخصية بلا اسم معروف ، ولكنه في عرف الناس (أوديا) ، وخدماته كلها هي خدمات مدير المسرح .

وأعجب من ذلك أنه لم يكن هناك (ملقن) في المسرح ، بل إن كل الممثلات قادرات على أداء أدوارهن عن طريق الحفظ للدور ، بلا حاجة إلى تذكير ، لأن مسرح الزار ليس فيه مكان للملقن ، وخشبتته ممتدة بلا حدود داخل المكان الذي يقام فيه الحفل .

والأداء في مسرحية الزار عمل جماعي ، لأن ضرب الدفوف تشترك فيه كل الممثلات . والأصوات التي تؤدي بمخارج الحروف تشتركن فيها أيضاً مثل : ياهوه ، وهن يقمن بدور الكورس في مواقف كثيرة من المسرحية ، كما هو واضح من النص ، ومن أمثلة هذا التردد الذي تقوم به فتيات الكورس : يامامه . . يا يوسيه . . دوا وديه . . يا أم الغلام . . يا سيدى يا الله . . يا ماشا الله . . صلوا عليه . . إلى غير ذلك من مقاطع تساعد على اتقان التردد والتنفيم ، وأحداث الجو المشحون بالماء بالأصوات .

الزار في مصر وأصوله الأفريقية

بقلم: برنارد اسلجمن
ترجمة: أحمد آدم محمد

حينما والى الحفل المقام حينما آخر وقد اعتمد فيما كتبه عن الزار على مشاهداته في أوساط الطبقات الدنيا في القاهرة والأقصر .

كما استخدم الكلمة رسك انجليباخ الذي تفضل فوضع تحت تصرفي بعض ما استخلصه من معلومات عن هذا الموضوع من الفلاحين في الوجه البحري .

واني بعد الاطلاع على كل ما كتبت عن الزار والاحتفال به ، وبعد الدراسة المقارنة بين حفلات الزار وما يشبهها من الحفلات في شمال أفريقيا ووسطها اعتقد ان حفل الزار الذي يقام اليوم في مصر بدعة نشرها افراد من القبائل الزنجية في افريقيا الاستوائية على الرغم من ان كلمة «زار» حبشية الاصل . وعلى الرغم من ان حفل الزار في مصر لم يقتبس من الممارسات المشهورة في الحبشة . وليس من شك في ان الالفاظ تنتقل الى أماكن بعيدة عن طريق لغة مشتركة مثل العربية ، وسرعان ما ينسى الناس أصلها ويتوسعون في معناها فيتغير مدلولها . فمثلا كلمة «كوجر» تستعمل في السودان بمعنى «ساحر» يشغل بالتطبيب، سواء كان من الذين يعملون على جلب المطر أو ساحرا أو مشعوذا . وليست هذه الكلمة مستحدثة فقد استعملها بيكر بهذا المعنى . والحق ان هذه الكلمة قد انتشرت الى حد ان السودانى العادى الذى يتحدث بالعربية لا يدرك انها كلمة غير عربية . واذا سألت عنها اى

درجت بعض الاوساط على الاحتفال بالزار في القاهرة ، وفي بعض المدن الاخرى كما اعتقد . . وكلمة «زار» بالذات تحتاج الى تفسير . ومعناها كما جاء في معجم سبيرو للالفاظ العربية الدارجة في مصر «رقية زنجية» . ولم أعر في هذا المعجم على جمع لهذه الكلمة أو الفاظ مشتقة منها . وقيل لى ان معناها «زيارة» وانها مشتقة من الفعل العربى «زار» بيد انى استبعد هذا الرأى ويؤيدنى في وجهة نظرى الدكتور شنوك جرونييه . وقد

وجدت ان الكلمة لا تستعمل في السودان الابمنى الحفل الذى يقام ، ويطلق الناس هناك على الأرواح اسم «أسياد» . وجدير بالذكر ان مؤلف كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» استخدمت الكلمة بقصد التعبير عن هذا المعنى . وليس من شك في ان كلمة «زار» حبشية الاصل ، على الرغم من ان معناها قد تغير ، فيما يبدو ، اثناء تداولها من بلد لآخر ، اذ كانت في الاصل تعنى «الروح» ثم استعملت للدلالة على «الساحر المشتغل بالتطبيب» الذى يتصل بالأرواح . ويرى بلودن ان كلمة زار معناها ساحر يشغل بالتطبيب ، وهو رجل يزعم ان له قدرة خاصة على الاتصال بالارواح بتلاوة رقى معينة أو بالاستعانة بكائنات خارقة كانت تنقله سرا ابان طفولته وتنطلق به سرعاً الى أماكن بعيدة ، ويدعى هذا الساحر انه أصبح بدوره كائنا خارقا . وكذلك يردد بول كاله هذه الكلمة في مقاله المتع عن استحضر الزار ، في مجلة «دير اسلام» عام ١٩١٣ وهو يشير بها الى «الروح»

تقدم مجلة الفنون الشعبية بحثين عن ممارسة الزار في مصر • والبحث الأول يصور ملاحظات واقعية للمؤلفة عن هذه الظاهرة في أوائل القرن العشرين ، وهي ملاحظات تتجاوز مصر والسودان والحبشة • ومن أجل ذلك يرى الدارسون أنه وثيقة - من أنفس الوثائق عن الزار في ذلك العهد ، إلى جانب الموازنة بين الممارسات والمعتقدات في بيئات ثقافية مختلفة ، مع محاولة الكشف عن الجذور الأسطورية والسحرية لها ، في الحبشة والسودان • أما البحث الثاني فيعد تكملة للأول لأنه يعرض للزار في الجيل السابق ، مع محاولة التعرف على الجوانب الفنية في هذا الضرب من الممارسات ولقد غنيت الأوساط العلمية بدراسة الزار ونوقشت رسالة عنه في جامعة عين شمس ، كما أن بعض المعاهد الفنية تقوم بتحليله إلى عناصره الفنية ، من حركات وإيقاعات وكلمات ، إلى جانب الوسائل الفنية الأخرى • ونحن نقدم هذين البحثين للمعاونة الإيجابية على التدريس والتحليل • مع العلم بأن «الزار» قد تقلص من المجتمع ، ولم يبق منه غير بقايا ورواسب قليلة •

المحرر

طائفة • • هناك حفلة زار خاصة تقام في البيت ، وحفلة تقيمها الشبيخة والكديات كل أسبوع بانتظام • وقد درج هؤلاء النساء على إقامة حفل مهيب قبل حلول رمضان من كل عام ، تفقد إليه جماعات النساء «المريوحات» أياماً عدة وتنهال الهدايا •

وفيما يلي ملخص لوصف حفلة زار منقول من كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» :

في وسط الحجرة منضدة من خشب السنط فوق سجادة عجمية سميكة وبجانبيها شمعدان قديم من الفضة في حاجة إلى إصلاح وضعت به شمعتان وكانت المرأة التي أقيم لها حفل الزار سيدة بدينة فارعة القامة ، لها بشرة صافية مودة لا أثر فيها للمرض ولم تكن في حاجة هياج وليس في ملامحها ما يدل على الحزن والأسى • واحتشدت الزنجيات في ركن من الغرفة حول الطبول وأخذن يقرعنها ليصدر منها صوت كفيف بانارة أي مستمع مرهف الاحساس وألقت الكدية بحففات من مسحوق معين في مبخرة من النحاس وأضيئت الأنوار • والتف جمع من النساء في حلقة حول المنضدة المحملة بالسكر والعسل والصابون والقطاير والحلوى وباقة من الورود • وأخذت الكدية تتلو بعض الأدعية وزميلاتها يتتمن ضارعات إلى الله أن يستجيب لدعواتها • ورسمت الكدية علامات سحرية على الأشياء الموضوعه أمامها وألقت ببعض المساحيق العطرية في المبخرة النحاسية ثم قامت بتعطير المريضة والزنجيات بالبخور وازدادت كثافة

مصرى عمل بالسودان فسوف يقول لك انها جاءت من كردفان أو النيل الأبيض أو بحر الغزال أو من منطقة لم يسبق له زيارتها •

وفي كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» فصل ممتع للغاية عن حفلي زار • وتروى المؤلفة أن خادمتها الزنجية تقمصتها روح جعلت المرأة تعرج لأن «العفريت» لم يعجبه أن ترتدي مبيدتها ملابس سوداء • وباستقصاء الموضوع اكتشفت المؤلفة أن غالبية النساء الزنجيات تسكن أجسادهن «عفاريت» يشرن إليها في أحاديثهن باسم «أسياد» • وهذه العفاريت تحضر من السودان والحجاز ومصر ومن بقاع أخرى ، ولكنها كلها شريرة يخشاها الناس وتزعم بعض النساء أن لهن القدرة على التعامل مع هذه العفاريت • ويطلق على هؤلاء السيدات اسم «الشيخات» أو «الكديات» وعندما يسكن عفريت جسد امرأة (وهي تعتقد عادة أن أصابتها بتوعد خفيف يدل على أن جسدها تقمصته روح) فإنها تستشير الشبيخة فتحدد لها اسم «العفريت» وتصف لها العلاج •

وقد يصرح العفريت أحيانا أنه قريب «عفريت آخر يزعم مريضة ثانية للشبيخة • ومن الطبيعي أن يكون هذا سببا في توثيق عرى الصداقة بين ربتي البيت المريضتين وهي صداقة كثيرا ما تعود على الشبيخة ، وأحدى المرأتين على الأقل ، بفائدة مالية كبيرة • ويعتقد أن الأرواح تؤذى من تقمصت أجسادهن بطرق عديدة وأنها لا تهدأ إلا إذا أقيم لها حفل زار • ولكن هناك بون شاسع بين حفل زار وآخر • • هناك حفلات فخمة تنفق فيها مبالغ

وانطلقت من حناجرهن صرخات مبجوسة ،
وأصوات تشبه النباح وتناثر الزبد من أفواههن
وسال على شفاههن . وأخذت احداهن وكانت
فارعة القامة ، متينة البنيان ، ترفع يدها الى
رقبتها كما لو كانت تهم بقطع رقبة بسكين ، وهذا
يدل على أن عفريتها يطلب ذبيحة من الاغنام .

وكانت هناك زنجية عجفاء فارعة القامة ، تكسو
وجها مسحة يغلب عليها التهمك ، تقوم بما يشبه
دور مدير المسرح . وفجأة قرعت الطبول ، وصدر
منها الايقاع المفضل لدى العفريت ، فسقطت على
الأرض في نوبة تشننج حادة ، وتقدمت أخرى
لتحل محلها . وقد أخبرني مصري أنه أخذ وهو
طفل صغير الى حفلة زار ، ووصف لي ما رآه هناك
وهو لا يخرج في مجموعته عما سبق . والزاحفل
تلتقي فيه نساء من أسر مختلفة ، ولكن لا يسمح
فيه بحضور الرجال في الطبقات العليا . والرجال
لا يحبون الزار ، ويعتبرونه مصدر ازعاج مستمر
فهو يكلفهم نفقات طائلة الى جانب ما تتطلبه
العفاريات من مجوهرات ثمينة حتى لا تؤذي من
سكنت أجسادهن . ولا تقتصر ممارسة الزار على
الزنجيات والعبيد والمعتوقات بل ان الأمر على
النقيض من ذلك ، فالسيدات المصريات كثيرا ما
يتملكهن وهم بأن أجسادهن تسكنها عفاريات معينة
ومن المعروف أن بعضهن طلقن من أزواجهن بسبب
اصرارهن على حضور حفلات الزار .

وعلى الرغم من أن المحتفلات بالزار يعتقدن الدين
الاسلامى الحنيف ، وعلى الرغم من انهن يرددن
اثناء الحفل عبارات لا تصدر الا ممن عمزت قلوبهن
بالتقوى والايمان فان ما يجرى في حفل الزار لا
يتم الى الدين بصلة . والحق أن المسلمين كانوا
ولا يزالون يستنكرون هذه الطقوس الغريبة .
وكثيرا ما طلب علماء الأزهر من الحكومة التدخل
لمنع اقامة حفلات الزار .

ومع أن ممارسة الزار مقصورة في الطبقات
العليا على النساء ، فان الامر يختلف تماما بين
أوساط عامة الناس . ويصف بول كاله حفلات
زار ، شهدا في القاهرة والاسكندرية ورأى فيها
الرجال والنساء يشتركون في حفل الزار . ويقول
أن اهراق دماء الذبيحة على المريض بل وشربه
جرعات منها يعد جزءا مهما من طقوس الزار .

ويقول د. انجليباخ ان الفلاحين كثيرا ما تقام
لهم حفلات زار لتهدة العفاريات التي تسكن

جو الحجرة وارتفعت دقات الطبول وأخذت تصدر
دويا يكاد يصم الآذان . ويبدو أن قوة غريبة قد
سيطرت على هؤلاء النساء فاندفعن بتأثير هذه القوة
القاهرة الى القيام بحركات محمومة وكان بهن
مسا من الشيطان . وزحفت احداهن فوق الأرض
وأخذت تحك رأسها في السجادة . وشرعت أخرى
تضرب بذراعيها في الهواء وتحركه حركات تشنجية
كما لو كانت تسبح في سائل لا يدرك باللمس
وسرعان ما اندفع عشر من النساء يرقصن بعد
أن أسكرتهن رائحة البخور وانتشبن بايقاع الطبول
وأحضر كبش زين بالأشرطة والحلي وقبضت المريضة
على عفرتها الصوفية وسارت حول الحجرة ثلاث
مرات وهي تتمايل وتهتز قبل أن تخرج الى الفناء
وان هي الا لحظات حتى عادت المريضة وزميلاتها
وأيديهن وخمرهن قد لطخت بالدماء . وكانت
الكدية تحمل طبقا كدست عليه حلي كستها الدماء
وبدأت الحاضرات يرقصن من جديد وأخذت حركاتهن
تزداد عنفا من لحظة لأخرى الى أن أصابهن الاعياء
وسقطن فجأة بلا حراك . بعضهن جلسن على
ركبهن والبعض الآخر استلقين على الأرض فاقدات
الوعي وخفت الكدية اليهن جميعا ، وأخذت تربت
على أجسادهن وتهمس في آذانهن بكلمات مقدسة
وأخيرا عدن الى مقاعدهن بعد أن هدأن ، وكن
يخطرن في مشية لا اثر فيها للتردد ، وملامحهن
تطلق بما غمر نفوسهن من طمانينة . وعاد الكل
ربات بيوت محترمات وكانهن لم يفعلن أكثر من
القيام بتمرين رياضي .

ويستمر المهرجان السنوى الكبير نحو اسبوع
وفي كل امسية يقام حفل زار وترسل المتحمسات
له من النساء كميات كبيرة من الاطعمة لتوزيعها
على الحاضرات . وفي الليلة الأخيرة تقدم الذبائح
من الحيوان في حفل الزار وتشمل هذه الذبائح
كما تقول المؤلفة ، رهوسا من الاغنام والمساغز
والعجول ، وجملا صغيرا وعددا كبيرا من الدجاج
ومن الغريب أن حفل الزار المذكور كان يقام في
بيت نظيف بديع الأثاث والرياش ولهذا يبدو أن
هذه الحفلة الهمجية قد أقيمت في غير موضعها .
وسرعان ما سكنت العفاريات أجساد ثمان من
النساء ، وسمعت واحدة من المتفرجات تقول انهن
«باشوات» في عالم العفاريات . وأعطيت كل واحدة
منهن طربوشا وأكثر من وشاح وسيغا أو عصا .
وأخذن يتحركن في ايقاع رتيب ، ويدرن في كل
اتجاه ، وقد أغمضت بعضهن عيونهن ، وأخذ
البعض الآخر يتطلع حوله بنظرات زجاجية ثابتة .
وخرجت من أفواههن كلمات غير مترابطة ،

أجسادهم • ويعتقد هؤلاء الفلاحون الاتقياء أن تركهم للصلاة واغفالهم ذكر اسم الله قبل النوم من أسباب المرض الذى يحل بهم بفعل العفاريت ويبدو أنهم يتقون بذكر اسمه تعالى شر العفاريت التى تحوم حول النائم فى انتظار فرصة مناسبة للدخول فى جسده اذا ما ضلت روح النائم طريقها اليه • ومن الواضح أن الفلاحين يخلطون بين الأرواح وبين الجن والعفاريت •

والعلامات الظاهرة على سكنى العفاريت لأجساد النساء كما أتيج لى أن أراها فى حفل زار بالسودان ابان شتاء عام ١٩٠٩ - ١٩١٠ لا تختلف فى شيء عن مثيلاتها فى مصر • وجدير بالذكر أن النساء فى السودان لا يستخدمن الحمار على الرغم من أنهن قد يسجنن غطاء الرأس فى بعض المناسبات لحجب أفواههن ومن هنا فإن حضور حفل الزار هناك لا يقتصر على الحريم بل انه يقام علنا ويشهده الرجال ويشتركون فيه •

وقد سمعت ذات ليلة فى بلدة بالسودان قرع طبول وعزف ربابة ، وقادتني قدامى الى مساكن المتزوجين من جنود فرقة سودانية ، ينتمى أفرادها الى قبائل مختلفة • وشاهدت جمعا من حوالى عشرين شخصا خارج كوخ ، وشيخا كبيرا يعزف على الربابة ، وبعض الحاضرين يلوحون بالجلجل وكانت الشبيخة التى عهد اليها باقامة الحفل زنجية عجوز ، تلف حول وسطها حزاما عرضه تسع بوصات ، وترصعه أظلاف أغنام خيطلت به وكانت تحدث صوتا مجلجلا كلما تحركت •

وكانت هذه الأظلاف بقايا الذبائح ، التى قدمت فى حفلات الزار التى رأستها من قبل • ورأيت قرب الكوخ الأدوات الخاصة بالزار : رايتان عليهما أسماء عربية ، وراية من المخمل الأحمر خيطلت بها قطعة من قماش أصفر على شكل صليب الى جانب عصى ومذبات محلاة بالحرز ، وأوعية تحتوى على بخور ومساحيق عطرية مختلفة • وتزعم الشبيخة أن الراية المصنوعة من المخمل الأحمر المحلاة بتطريز على شكل صليب ، خاصة بقديسة مسيحية تدعى سيليسيا (سانت سيليسيا ؟) تسكن جسد امرأة من الحاضرات ، وأنها صنعت طبقا للتعليمات التى أصدرتها روح هذه القديسة أثناء حفل الزار • وكانت وجوه أفراد الجماعة الصغيرة تبدو بوضوح فى ضوء القمر الساطع ولم تكن ملامحهم تنم عن أى أثر للانفعال ، ومع ذلك رأيت النساء يتقدمن واحدة اثر الأخرى ، ويسقطن فوق الحصير على ركبهن

أمام العازفين ، وتظل روسهن تهتز ، وأجسادهن تختلج ، الى أن يفقدن الرشد • وهن عادة يهتفن بأسماء الأسياد بعد القيام بهذه الحركات العنيفة ، ويطلبن منهن الرضى والصفح • وانطلقت إحدى الحاضرات تشدو بأغنية لحنها من المفتاح الصغير وتقول هذه الأغنية : وأنا مسافر بلد من بلادى بالبابور ، اسمى نمسو ••• ولم يرض عفريتها ولم يهدأ الا بعد أن عزف الموسيقيون اللحن الذى يحبه • وفجأة توقفت معظم الحاضرات عن القيام بأى حركة وجلسن على الأرض • وهرعت اليهن الشبيخة وأخذت تثني وتفرد أذرعهن وأرجلهن وتلوى أعناقهن الى أن أفقن ، وعندما همت بمساعدتهن على النبوض انصرفن فى هدوء أو عدن الى الانضمام لجمع المتفرجين الصغير ما عدا امرأة واحدة تقدمت بضع خطوات ورقصت دقيقة أو اثنتين • وعندما انحنت لم تعرف أين كانت ولم تعد تذكر شيئا عن الزار ، وخيل اليها أنها قدمت توا من كوخها •

وقد يعجب القارىء لخلو هذا الحفل من اهراق دماء الذبائح ، ولكن هذا ليس من الصفات التى تتميز بها حفلات الزار هناك ، كما يبدو لأول وهلة فقد كانت هذه الحفلات تقام كل أسبوع ، وليس من شك فى أنها كانت تبدو فى نظر المشتركين جزءا من روتين الحياة اليومي ، ولكن اذا طلبت الأرواح تقديم ذبائح وكان فى وسع المريضات تقديمها فى حفل زار كبير ، فإن الدم يكون له شأن هام فى الاحتفال كما فى حفلات الزار الأخرى •

وتقام حفلات الزار فى مراكش ، وهى هناك شائعة بين الزنجيات • وكانت أيضا معروفة فى أوساط الحريم بالقاهرة ، وتجرى مراسيمه فى الطبقات العليا كما ذكرنا من قبل • وتحدث مؤلفة كتاب الحريم والمسلمات فى مصر عن معتوقتين ثريتين اعتادتتا الحضور كل عام من القسطنطينية للقاهرة للاشتراك فى حفلة زار • وقد يتبادر الى ذهن البعض أن الزار غير معروف فى تركيا ، ولكن هذا غير صحيح ، فالزار معروف حتى فى مكة ، واعتقد أن ممارسة الزار انتشرت فى كل الاماكن التى سمح فيها للزنجيات بالاختلاط بالحريم • والحق أنى لم أجد أى ذكر للزار أو أى نوع من الطقوس المماثلة فيما كتبه كلوت بك طبيب اسماعيل باشا ، وفيما أوردته البارونة فون مانوتولى وادوارد لين نفسه • ومن جهة أخرى فإن

بعض المعتقدات الشائعة بين الزوجين الأفريقيين
غنية بطقوس مشابهة ، سوف أشير هنا الى بعضها

ويصف • يونكر حفلا يراسه زندي بنسسا أو
منجم • وبدأ الحفل بأن وقف المنجم في وسط
الحاضرين وشرع في الرقص على ايقاع دقات «التام
تام» (الطبلية الصغيرة النغارية) ، أولا بخطى بطيئة
ثابتة ، ثم مال برأسه نحو الأرض ، وكأنما ينصت
الى حديث غامض • وتزايدت سرعة خطواته شيئا
فشيئا ، وازدادت حركات يديه واختلج جسده
في عنف ، الى أن سقط اعياء من كثرة الدوران
والتثني • وظل ينصت وبدأ كما لو كان يتلقى
رسالة من الارواح العظيمة تحت الأرض ، وقطع
فجأة وثباته المحمومة وجفف وجهه من العرق
واقترب من حلقته وبدأ خطابه ، وتكرر هذا بعد
كل رقصة ، وكان الخطاب في كل مرة يوجه
لشخص معين ، أو يتناول موضوعا يختاره كيفما
اتفق • وفي هذه الحالة لا نجد أحدا يطالب بتقديم
ذبيحة ولكن يتضح مما تقدم أن « البنسا »
اعتادوا أن يرقصوا الى أن يتم لهم الاتصال
بالأرواح •

ويرى شغاين أن النوم جافاه تطوال الليل في
بحر الغزال ، بسبب السحرة الذين كانوا يقومون
ببعض الطقوس لطرد الشياطين • ويدل وصفه
لرقصة أخرى في هذه المنطقة نفسها على أنه كان
يشاهد حفلا لتهدئة إحدى الأرواح ، على الرغم
من أنه لم يعرف ذلك ، ولم يذكره صراحة •

ومع أن قبائل الدنكا التي تعيش في حوض النيل
تؤمن بوجود اله عظيم ، فإن عقيدتهم ترتبط
ارتباطا وثيقا بأرواح الموتى والأقارب الذين ماتوا
حديثا ، وتسمى «أتيب» وأرواح الاجداد وتسمى
«جوك» • وهاتان الطائفتان من الأرواح تؤثران
في كل مظهر من مظاهر حياة قبائل الدنكا ، وهي
أما أن تعود عليهم بالخير والبركة وأما أن تنقلب
عليهم شرا ونقمة •

وقد تطلب روح الأب أو الأم أو الجسد في أي
وقت طعاما ، عندما تتراعى للابن في الحلم ، وعلى
الابن في هذه الحالة أن يأخذ قدرا من دقيق الذرة
ويخلطه بشيء من السمن في وعاء صغير ويضعه
في ركن من كوخه ، ويتركه حتى المساء ، وعندئذ
يستطيع أن يأكل هذا الطعام أو يتقاسمه مع أي
فرد من عشيرته ، ولكن ليس مع أي أحد آخر •
واذا لم يقدم الطعام الى الروح فإن من المحتمل أن
تغضب على من تراوت له في الحلم ، فيصعب
بالمرض هو أو زوجته أو أولاده • وقيل ان العادات

التي درج الناس عليها بعد حدوث وفاة ، وبخاصة
اقامة ولائم بعد تشييع الجنازة ، يقصد بها استرضاء
روح الميت ، ومنعها من أن تصب جام غضبها على
الاحياء وتصيبهم بالامراض وسوء الحظ • ويعتقد
أن الأرواح تتراعى للناس في الاحلام ، وتنفص
لهم عن رغباتها ، أو تصارحهم بها عن طريق
«تيت» وهو رجل يستطيع أن يرى الارواح وأن
يتصل بها • وتعزى قوة من يقومون بهذا العمل
الى عقيدة سائدة ، وهي أن روحا قوية تسكن
جسده ، ويقال أن روح «التيت» تنتقل عند وفاته
وتحل في جسد قريب له ، ومن ثم فإن هذا
المنصب يميل الى أن يصبح وراثيا • وكثيرا ما
يصارح «التيت» أحد أقربائه بأن روحه سوف تحل
بجسد هذا القريب بعد وفاة «التيت» وعندئذ
يلحظ أن هناك تغييرا في سلوك هذا القريب ،
وأنه يصاب بنوبات يختلج فيها جسده ، وتمر
عليه فترات يفقد فيها وعيه ، وتعد هذه التغيرات
علامات على أن الروح قد اتخذت لها مقرا جديدا
في جسده • والحق أن ما وصف «التيت» من قوى
خارقة ، يوجه عادة الى الكشف عما يجب عمله في
حالة إصابة فرد بالمرض ، أي أنه يبين «الجوك»
المسئولة عن إصابة هذا الفرد بالمرض ، وما يجب
عمله لكي يتعافى هذا المريض ، ولكن «التيت»
بشير أيضا بما يجب عمله لاسترداد قطعان الماشية
الضالة ، ويستشار كذلك في بعض الاحداث التي
تقع كل يوم •

وقد أتيج لي يوما في مارس عام ١٩١٠ أن أرى
«تيت» يقوم بعمله في قبيلة بوردنكا • وكانت
هناك امرأة مريضة ، زوجها يدعى «بل» وكان قد
لجا الى «التيت» يستشيره في حالة زوجته •
واتصل «التيت» بالروح الكبرى «بور جوك»
فانكرت انها كانت السبب في مرض المرأة ،
واتصل من جديد بروح تسمى دنج • وهي «جوك»
الياب دنكا ، فافرت بمسئوليتها عن مرض المرأة ،
وطالبت بتقديم ثور قربانا لها • ولما كانت قبائل
الدنكا تعتبر أن ماشيتها أثمن ما تمتلك في هذا
العالم فإنه يتضح أن القربان المطلوب عظيم جدا ،
ولا طاقة لهم به ، ولعل ذلك يرجع الى أن «الجوك»
التي طلبته ، غريبة عن القبيلة التي تنتمي اليها
المريضة ولهذا فإن زوج هذه السيدة تجاهل هذا
الطلب في مبدأ الأمر •

ومرت الايام ولم تسترد المرأة عافيتها ، فلجا
الزوج الى تيت بيوردت زعيم قبيلة البور وصانع
المطر ، وطلب منه أن يشير عليه بما ينبغي أن

أفراد من القبيلة . وقد رأيت في قرية من قرى الشيلوك جمجمتي خروف مدموستين في جريد كوخ ، وقيل لي إن هذين انكبين قسدا قربانا لروح داج بن نيساكانج ، أول ملك من ملوك الشيلوك ، حتى ترضى عن امرأة سكنت جسدها . ورأيت ثلاث قطع من أذن الكبش ، نظمت مع بعض الخرز في خيط ، وربطت حول كاحل هذه المرأة ، فنركتها الروح إلى غير رجعة . وجدير بالذكر أن هذه الطقوس أجريت مع زعيم قرية ، كان الملك قد سجنه ، وعندما أطلق سراحه عومل كما لو كانت روح ملك ميت قد تقمصته ، فذبح له كبش ، ونظمت بعض القطع من أذنه مع خرزات في خيوط ، ووضعت هذه الخلاخيل حول كاحله ، لتحميه من نقمة الملك الحاكم .

ولا أعرف عن معتقدات الشير إلا القليل ، ولكن حدث يوما أن زرت قرية من قرى الشير ، وشعر زوجي بانحراف في صحته ، وعندئذ تطوع الساحر المشتغل بالتطبيب ، وتكهن بأن مرض زوجي يرجع إلى أن روحين قويتين تقمصتا جسده ، هما روح أمه وروح جدته ، وأشار علينا بالعودة إلى قريتنا ، واسترضاء الروحين بتقديم ذبيحتين من الكباش على ألا نأكل من لحمهما شيئا .



يفعل . وانتظار الزوج ومعه بضع نفر من عشيرته بيورديت وتيت قبيلته خارج الكوخ المقدس . وعندما وصل إلى هناك جلس الجميع على الأرض . أما التيت فإنه جلس على جلد حيوان وأمسك بقرعة أخذ يحكمها بيديه في رفق ثم هزها وأغمض عينيه وبدأت عليه أعراض من تسكنه روح . وقبض بيورديت على ذراعه لكبح جماح الروح ، ومنعها من إيذاء التيت . وهز التيت القرعة مرة أخرى وكانت كل جارحة في جسده تختلج بشدة ورأسه ملقى إلى الوراء ، وعيناه مغمضتان . ثم بدأت الروح تخاطب بيورديت . وكان التيت يمسك القرعة في يده ، ويلفها في حركة دائرية وأخذت الروح تخاطب الحاضرين بعبارات موجزة . وقالت لبيورديت أنه لا بد من تقديم ثور من قطيع «لريبو» قربانا . وعلى الزوج أن ينتقى أحدا عجوله ، ويذهب إلى بلاد «الياب» ويستبدل به ثورا ، وعليه بعدها أن يعود بهذا الثور ، ويضعه في قطيع لريبو .

وغنى عن القول أن التيت لم يقدم للحاضرين هذه التعليمات دفعة واحدة ، فقد كان بيورديت يوجه إليه أسئلة ، وكان التيت يجيب عليه ، وعيناه مغمضتان ، وكانت الكلمات تخرج من حلقه في صوت غريب . وعلى الرغم من أن الروح كانت تتكلم بلسان التيت ، فإنها لبثت في القرعة . وحدث في أثناء الاحتفال أن سقطت السدادة فهتف جميع الحاضرين في صوت واحد : «جلك جلك» كما لو كانوا يهدنون ثائرة حيوان ، لكي تسكن الروح وتبقى في القرعة . وأعيدت السدادة في حرص ، وقال الجميع «أرام» وكان التيت لا يزال في حالة هياج شديد ، وعيناه مغمضتان . وأخذ يلوح بالقرعة نحو الشمال الغربي ، أي في اتجاه الريح وجميع الحاضرين يلوحون بأيديهم في الاتجاه نفسه . وبهذه الطريقة طردت الروح المرض من جسد المرأة ، على الرغم من أنها لم تكن السبب في مرضها لأنها كانت «جوك» قوية .

ومن المقرر أن يوزع لحم الثور بعد ذبحه على النحو التالي : يأخذ التيت الضلوع اليمنى ، ويأخذ بيورديت الفخذ الأيمن ، أما باقي لحم الثور فإنه يوزع على أقارب «بل» ، بعد اقتطاع جزء معين ، يترك قرب منزل الاسرة ، وهذا ، فيما يبدو ، من نصيب الأرواح .

ومن القبائل التي تعيش في وادي النيل قبيلة الشيلوك ، ولها ملك وصانع مطر ، وسلسلة أنساب طويلة من الأسلاف ، جميعهم من الأرواح القوية ، التي يمكن أن تسكن أجساد

أذهانهم بين أرواح أسلافهم وبين أرواح الأحياء منهم ، والدليل على هذا الاعتقاد أن كل امرأة متزوجة تعد في الوقت نفسه زوجة لرجل حي ، وزوجة لروح سلف رجل عن هذا العالم .. ويعتقد اعتقاداً جازماً بأن استعداد الزوجة للانجاب يتوقف الى حد كبير على زوجها الروحي ، وإذا لم تحمل المرأة في خلال السنة الشهور الأولى من زواجها ، فانهم يعتبرون أن الأمومة غير راض عنها ، ولذلك يقدمون الى هذه الروح الجمعة ، ويدبحون ماعزاً لاسترضائها ، فإذا لم يؤد هذا الى نتيجة ، تقام وليمة أكبر بعد بضع شهور ، ويدبح فيها ثور خصي .. أما اذا حملت المرأة بسرعة بعد الزواج ، فانهم يسعدون ، لانهم يعتبرون أنها قد راققت في نظر الآلوه .

والفكرة الغالبة في كل هذه الطقوس هي
تبجيل أرواح الموتى ، التي تستاء من اهمال الأقارب لها ، وإذا استرضيت فإن كل شيء يسير على ما يرام ، وتكون صديقة لهم ، تحميمهم من الشرور إبان حياتهم ، ولذلك تقدم الذبائح وتسكب عليها الخمر . وإذا أهملها الأقارب فإنها تذكرهم بوجودها ، وتصيبهم بالمرض ، وفي كثير من الحالات يتعرف الساحر المشتغل بالتطبيب ، وهو في حالة تنويم مغناطيسي ، على الروح ، ويأمر بتقديم الذبيحة أو الهدية المطلوبة . وفي أمثلة أخرى يتعرض المريض نفسه للوقوع في حالة تنويم مغناطيسي ، وتتكلم الروح بلسانه . ومن الطبيعي أن يعتبر أسلاف القبيلة جديرين بالتبجيل والاحترام مثل أرواح الأقارب ، وقد رأينا أن هذا هو ما جرى عليه العمل عند قبائل الشيلوك . وهناك نزعة عامة الى اعتبار هذه الأرواح أقوى من أرواح من ماتوا حديثاً ، وأن لها تأثيراً حميداً عندما تحسن معاملتها . وتؤمن قبائل الأزاندي والأديو والمابنجو والمابجواندا في الكونغو بقوة أرواح الموتى من أقاربهم . وهم يعتقدون أن الموتى يفصحون عن رغباتهم للأحياء أثناء الليل . والأحلام عندهم حقيقة مؤكدة ، وعندما يرون ميتاً في الحلم ، فانهم يكونون مقتنعين بأنهم انما يتحداثون مع روحه ، وأنه يقدم اليهم النصيحة ، ويعرب لهم عن رضاه أو استيائه ، ويفصح لهم عن آماله ورغباته .

ومن المحتمل أن تكون قبيلة الأزاندي ممن يعتقدون في تأثير طائفتي الأرواح التي تشرت إليها سابقاً . وقد لمست في أم درمان إيماناً عظيماً بقوة

والأشباح منزلة كبيرة لدى قبائل البجاندا ، وتشيد لها الأضرحة قرب المقابر . ويقال أن معظم هذه الأشباح باردة بأفراد العشيرة ، وأنها تعينهم في كثير من أمور الحياة . وفي وسع الساحر المشتغل بالتطبيب أن يلجأ الى الأرواح ، ويخبر الناس باسم الشبح الذي ينغص عليهم حياتهم . والرجال والنساء على السواء عرضة لأن تتقمصهم الأشباح ، وعلاوة ذلك أن يصابوا بمرض يرضيهم ، أو بمس من الجنون ، وفي مثل هذه الحالات يستدعى الساحر المشتغل بالتطبيب لتلاوة بعض التعاويذ ، التي تصرف الشبح ، وفي الوقت نفسه يحمل المريض على أن يستنشق دخان بعض العقاقير ، التي تحرق بجانب الفرائش . ويزعم الساحر أن لهذه العقاقير القدرة على طرد الشبح . وعلى الرغم من أن افكرة الشائعة لدى الناس عن الأشباح ، هي أنها مؤذية ، لا هم لها الا اثاره المتاعب ، فإن البعض يعتقدون أنها يمكن أن تقدم النعم لأفراد العشيرة ، اذا ما أحسنوا معاملتها . وإذا أقام زعيم العشيرة ، أو أحد أغنيائها وليمة لشبح قريب ، وذبح حيواناً عند ضريحه ، وتقاسم الطعام مع أقربائه وأصدقائه ، الذين دعاهم للوليمة ، فإن الشبح يرضى عنه .

وتنتشر بين قبائل ناندي معتقدات مماثلة ، وعبادة الموتى منتشرة ويعتقد أن الروح تسكن في الظل ، وعندما يموت الكبار تبقى بعدهم . وأرواح الراحلين عن هذا العالم ، وتسمى أوك ، تعد السبب الرئيسي للمرض ، وعندما تنحرف صحة أحد أفراد قبيلة ناندي ، فمن الضروري اكتشاف اسم الجد ، الذي تسبب في وقوع هذه الكارثة ، واسترضاء روحه . ولكنها لا يمكن أن تكون شريرة حقودة في مجموعها ، لأن أفراد القبيلة يستغيثون بها ، لحماية الأطفال والمحاربين الغائبين .

« ويقال بين قبائل كامبا أن الموت يحدث عندما تغادر آومو الهيكل الآدمي ، وعندما يموت شخص تنطلق روحه « آومو » وتسكن شجرة تين بوية . وتتقمص الآومو جسد امرأة ، أو رجل مشتغل بالتطبيب ، وعندئذ يصبح الوسيط كمن تقمصته الروح ، ويتنبا بالمستقبل . وهناك مظهر آخر للمعتقدات الخاصة بالروح عند قبائل كامبا ، وهو يبين طبيعة الصلة الوثيقة القائمة في

أبطال القبيلة . ورأيت كتيبة من الجنود التحقوا بالجيش منذ بضع سنوات ، وأحضروا معهم نساءهم . ووجدت أنهم يقيمون حفلات زار في أيام الجمع ، وعلمت أنه لن يكون هناك اعتراض على حضوري في الحفلة القادمة ، التي تصادف أن أقيمت بين جماعة من قبيلة الأزندي . وقبل أن أصف حفلة الزار سوف أقدم للقارئ المشتركين في هذه الحفلة باختصار . كان هناك ثلاثة من الراقصين تسكن أجسادهم جميعاً روح بابنجا وزوجته انجورما . ويقال إن بابنجا كان ملكاً عظيماً من ملوك الأزندي ، وكان أول من صنع مدينة حديدية (بنجا) ، وعلم قومه كيف يستعملونها . وتزوج من ابنة عمه انجورما ، وأنجب منها أولاده الثلاثة نونجا وروزيا وانجورما ، وبعد وفاتهم أصبحت أرواحهم عوناً لأحفادهم . وكان فرج أهم ممثل في الحفل . ويرى أنه عجز عن الرضاعة وهو طفل صغير ، فغذته جدته بعصير قصب السكر . واستدعت له «كوجر» وعلمت منه أن روح بابنجا قد سكنت جسد الطفل . وذبح له حيوان بري (لأن أهله كانوا لا يملكون ماشية وقتذاك) وأقيم حفل زار (أتارو أزندي) ، وعلى الرغم من ذلك فإن بابنجا لم يبد أي إشارة على وجوده ، إلا بعد أن بلغ الطفل الثانية عشرة من عمره ، وأصيب بمرض شديد . وحدث أن أسره الزبير باشا في ذلك الوقت ، وأخذ إلى دم زبير على مسافة تبعد مسيرة ثمانية أيام من موطنه ، وهناك ذبحت نفرج بقرة وكبشان ، فشفي من مرضه ، ولكن كان من الضروري أن يسمع دقات الطبل (جازا أزندي) كل أسبوع . ولم يكن في حاجة إلى تقديم أي ذبيحة ، ولكن إذا لم يدق له الطبل ، فإن رأسه يهتز وصدره يؤلم . وبمجرد سماعه هذه الدقات ، يرتجف جسده ، ويشعر بدافع قوى يحمله على الرقص . وقد يتلقى أحياناً ، وهو في هذه الحالة ، أوامر من بابنجا ، الذي يتراعى له كما لو كان في حلم ، ولكنه لا يقدم أي ذبيحة ، ما لم يتلق أمراً بذلك من بابنجا . وعندما كان يسير في استعراض ويسمع دقات الطبل ، يرتجف جسده ، ولا يستطيع أن يكبح جماح رغبته في الرقص ، إلا بصعوبة بالغة . ومنذ سنوات قليلة سكنت جسد فرج انجورما أيضاً ، ولم يكن ذلك بقصد إيذائه ولكن لأن بابنجا كان راضياً عنه .

وجدير بالذكر أن روعي بابنجا وانجورما تسكنان أيضاً جسد كلثومة ، زوجة فرج وابنة عمه ، التي تبلغ من العمر ٣٥ عاماً . ومنذ أحد

عشر عاماً سقطت مريضة بعد زواجها من فرج ، واكتشفت ذات يوم أن أظافرها مصبوعة بالحناء ، فاستشارت «كوجر» فأبلغها بضرورة إقامة حفل زار لبابنجا وانجورما ، فاطاعت وذبح لها كبش ، شربت من دمانه بعد مزجها بخمسة أنواع من العطور . أما الراقص الثالث فكان رجلاً اسمه ماديجو وكانت تسكن جسده روحا بابنجا وانجورما . وبدأ حفل الزار ، الذي أقيم خصيصاً لكلثومة ، التي كانت تشكو من ألم في صدرها ، في الساعة الحادية عشرة صباحاً ، وأقيم في العراء . وجلست ست من النساء ، تحت دريته منخفضة ، في صف ، يغنين ويعركن جلاجل من الصفيح ، تسمى كاشكاش في أم درمان ، بينما أخذ ثلاثة رجال يقرعون طبولاً كبيرة تسمى نجارا . وكان الجميع يرتدون أفخر ملابسهم .

كانت النساء يعصبن رءوسهن بمناديل ملونة ويتمنطقن بأحزمة . ودار الرقص في العراء أمام اندرينة ، وإلى اليسار أمام جدار مبنى بالبن مجموعة من الأدوات التي تعتبر مقدسة لدى أرواح أسلاف الأزندي . وكان هناك علم أحمر يرفرف فوق سارية طويلة ، حيث كانت به قطعة قماش بيضاء على شكل مدينة بابنجا . وكانت تحته خمسة أوعية فيها قطع مشتعلة من الفحم ألقي عليها أنواع مختلفة من البخور يتصاعد دخانها في الهواء . وكان هناك أيضاً قدر به سمس لبابنجا وسلعة مغطاة فيها حبات من البطاطة وجوز مجروش وذرة أعدت لروزيا ونونجا ونوالديهما أيضاً . وكانت هناك منضدة ثلاثية القوائم عليها قدر كبير به مريسة لبابنجا ومنضدة أخرى أصغر عليها قدر آخر لانجورما ، وسلعة على منضدة ثلاثية القوائم أيضاً تحتوي على كل أنواع الأشياء التي تخطر بالبال ، من ممتلكات الجندي السوداني الثمينة وتشمل قفلاً وقلماً ومطرقة وزمزمة صغيرة ، إلى بصلات وبعض الطلاء الأحمر وقطع من الخشب الذي صنعت منه المنضدة وأشياء أخرى . وأضيف إلى هذه المجموعة التي تضم أشياء شتى ، كبد الكبش الذي ذبح في الحفل . وكانت تتدلى من المناضد الثلاثية القوائم آلة وترية ومدينة يامبيو ، وعدد من جماجم الحراف وعظامها وسيقان الدجاج ، وهي بقايا حيوانات نحررت في حفلات زار سابقة ويقال إنه عندما يقتنى منها عدد كاف فإنها تربط بخيط . في حزام ، يتمنطق به الشخص الذي يسكن العفريت جسده ، ويرقص به في حفل الزار . وألقيت

فوق المناضد الثلاثية القوائم قطعة من القماش الأبيض وأقيم تحتهما مزار مؤقت بين الأمتعة لبابنجا وانجورما .

كان فرج وماديجو عاريين حتى الوسط ، وكانا يتمنطقان بحزامين يحلّيهما ريش يتدلى الى ركبتيهما ، وكان ماديجو يضع فوق رأسه تاجاً مزدوجاً من الريش ، تحليه أصداًف حيكت بقاعدته . واستخدم فرج خوذة قديمة زينها ، وصنع منها غطاء لرأسه . وبمجرد قرع الطبول شرع فرج في الرقص أمام الدريئة ، بينما جلست كلثومة فوق حصير الى اليمين . وسرعان ما بدا جسدها يختلج ، ثم أخذ يهتز بشدة ، وهكذا أظهرت انجورما نفسها . وخرت المرأة على ركبتيهما ، وجذبت شالها الأحمر فوق وجهها ، وهزت رأسها بقوة ونشاط ، وهي ترتكز بيديها على الأرض ، وأخذت تسقط رأسها الى أسفل من أن الآخر . وكانت تقوم ظهرها بين الفينة والفينة ، ولكن ما إن يستقيم حتى تنخفض رأسها من جديد وهي تهزها بعنف . وخر فرج أيضاً على ركبتيه ، بيد أنه سرعان ما قفز ، وأخذ يرقص ، وهو يشب من جانب الى آخر ، ويلف جسده ، فيطير الريش . وأحضر كبش وغسل فراؤه وعطر بالبخور . وانطلقت الزغاريد وسط دقات الطبول ورنين الجلاجل ، وبضربة واحدة من السكين قطعت رقبة الخروف . وكانت المرأة الراكعة على الحصير يختلج جسدها بشدة ، ويرتجف في حركات تشنجية . ومزج دم الكبش بستة أنواع من العطور وصب في قدح أخذته امرأة ، وركعت أمام كلثومة . ونشرت فوق المراتين الراكعتين ملءة ، وبينما كان صوت دقات الطبول ورنين الجلاجل يرتفع ويرتفع ارتشفت كلثومة جرعاً من الدم من القدح الذي رفعتة المرأة الأخرى الى شفثيها . وكان ماديجو يرقص ، وفرج يقفز ويدور في حركات سريعة متتالية . غير أن حركات ماديجو كانت أبطأ وأعنف وأكثر اهتزازاً ، وكان يفتح فمه ، ويضغط على شفثيه ، ويتنفس بصعوبة من خلال منخريه . وجحظت عيناه حتى خيل إلى أنهما قد برزتا من محجريهما . وكان جسده يتنشى من الوسط وذقنه مرتفعة الى أعلى ومرفقاه مدفوعان في تصليب للوراء . ونهض من ركوعه ، ووقف بضع ثوان على إحدى قدميه ، ثم وقف على الأخرى .

وبعد ذلك أخذ يحرك مرفقيه جيئةً وزهاباً ، ثم شبك يديه خلف ظهره ، وبدأ يرقص بسرعة .

وتوقفت دقات الطبول فجأة فتوقف الرجلان عن الرقص في الحال ، أما كلثومة التي كانت لاتزال راكعة على الحصير ، فأنهت قومت ظهرها ، وانتصبت قائمة ، وظلت واقفة بلا حراك .

وكانت هناك فترات استراحة تتخلل الحفل ، عندما تتوقف قارعات الطبول فجأة عن دقها ، ومهما كانت الحركات عنيفة فإن الرقص كان يتوقف فجأة بمجرد الكف عن دق الطبول حتى لو استمر رنين الجلاجل وصرخات النساء فترة أطول بعد ذلك . ويرجع هذا كما قال لي فرج الى أن الطبل هي التي تثير الأرواح ، التي تظهر أعراض تقمصها للأجساد التي تسكن بها . وعندما كانت الطبول تدوى مرة أخرى ، كان جسد كلثومة يختلج من جديد ، ويتأرجح ورأسها يهتز ، وبدأ الرجلان في الرقص . وكان ماديجو حائلاً يسمع دقات الطبول يتخذ نفس الهيئة السابقة المتوترة ، ويأخذ قطعة صغيرة من الجلد ، يبدو أنها لأحد الضباع ، ويرسم دائرة على الأرض قطرها قدمان ، ويضع فيها قطعة الجلد ، ثم يأتي برجل يختاره من بين المتفرجين ويعطيه حربة ويطلب منه أن يضرب بها قطعة الجلد فيفشل الرجل . وقام ماديجو بطعن قطعة الجلد بعد أن أكثر من القفزات ، ولكنه فشل بدوره ، فقد كانت قطعة الجلد ملكاً لبابنجا ، ولا يمكن لإنسان أن يصيبها مهما حاول . ورفعت قطعة الجلد ، وغرست الحربة في الأرض . وحاول ماديجو أن يمر بجوار الحربة ، ولكنه لم يستطع ، كما لو كانت هناك قوة خفية تمنعه من هذا العمل ، وبذل جهداً جبّاراً ولكن دون جدوى ، فقد كانت هناك خلف الحربة أرض الأرواح ، التي لا يستطيع أخذ أن ينفذ إليها .

واستمر الراقصان في خركاتهما . . كانا يهتزان ، ويدلفان في تشاقل ، ويتأرجحان ويدوران ، ويقفزان ويرتجفان بشدة ، ويتخذان أوضاعاً شتى ، بينما كانت النساء يعنين ويهزرن الجلاجل ، وتختلج أجسادهن على إيقاع الموسيقى . ووقفت امرأة أخرى جانباً وأخذت تضبط الإيقاع بالتصفيق .

وتقدمت امرأة من صفوف المتفرجين وانضمت إلى كلثومة فوق الحصير ، وكان جسدها يختلج بشدة ، وخرت على ركبتيهما ، وأخذت تؤرجح جسدها في تشنج .

وظهرت عليها أعراض من تقمصتها روح . وكانت روح نونجا بين انجورما هي التي تقمصتها ، وكان يريد أن يرقص ، ولكنه لم يستطع أن يفعل ، لأن أمه كانت ترقص وهي تسكن في جسد فرج . ولهذا تقدم فرج وساعد المرأة على النهوض ، وأذن لنونجا بالرقص . وقدم أحدهم كأسا إلى فرج فشرب منه جرعة ثم بصقها على الحاضرين جميعا لتحلل عليهم البركة ثم ارتشف جرعة أخرى وبصقها في الكأس مرة أخرى . ودار الرقص العنيف من جديد .

وفي هذا الزار نرى عادات الأزاندى في أول مرحلة من مراحل انتقالها من وسط أفريقيا إلى الأبريم في مصر . وكانت كلمة زار قد اقتبست وأطلقت على مثل هذا الحفل وليس من شك في أن هناك تغيرات قد طرأت على الطقوس ، فمثلا نجد أن مساحيق البخور المستخدمة من صناعة أوروبية ، وأنها اشتريت من سوق أم درمان .

وليس من اليسير أن نعرف شيئا عن المعتقدات السائدة في الحبشة ، ولكن إلى جانب . واج ، (الاله الكبير) هناك جمع من صفات الآلهة يمكن درجها في مجموعتين : الأرواح الحيرة تسمى أيانا ، والأرواح الشريرة وتسمى الجن . وتشمل الأيانا آلهة البيوت (بناتس) وأرواح الأسلاف (مانس) . ويعتقد أن الأيانا توجد حتى في البيوت المشيدة حديثا ، وتلقى على الأرض لها كسر من الخبز عندما يدخل الناس هذه البيوت لأول مرة . وهناك طائفة من السحرة تزعم أن لها القدرة على التعامل مع الأرواح الشريرة ، وهم يختلفون في الدرجات والتخصص ، فبعضهم يتنبأ بالمستقبل ، والبعض الآخر يعالجون الأمراض بطرد الشياطين ، أما الفئة الثالثة فإنها تعرف فن تهيئة الطقس الجميل وجلب المطر .

ويصف بوريلي أعراض تقمص روح شريرة لجسد انسان . . انه يستيقظ في الليل وهو يشعر بألم حاد ، ويقال له على الفور ان الزار تقمصه . ولعلاجه من هذه الحالة يلوح بعضهم بدجاجة سوداء حول رأس المريض ، وتلقى على الأرض ، فإذا ماتت فإن هذا يكون فالأ حسنا ، إذ يعتقد أن الروح حلت في جسم الدجاجة وقتلتها ، أما اذا بقيت حية ، فإن هذا يكون نذير

وكان فرج لا يزال يرقص رقصا محموما ، فأمسك بمدينة صغيرة اختطفها من فوق منضدة ثلاثية القوائم ، وأحدث بها جرحا سطحيا في ذراعه ، وأحضرت له زممية فيها ماء فمزجه بدمائه وشرب منه . وعلمت أنه قام بهذا تنفيذا لأمر صدر له من بابنجا لكي يمنحه قوة تعينه على الحياة ، مادام لم يقدم ذبيحة من أجله . وقد تلقى هذا الأمر وهو يرقص ووصلته الرسالة منه كما لو كان قد راه في حلم ، ودون أن يتفوه بكلمة واحدة .

وغادرت امرأتان مكانهما تحت الدريثة وشرعتا في الرقص وسط العراء ، وكان جسدهما يختلجان ، وأيديهما تتأرجح ، كما يفعل الرجال . وأمسك فرج بمدينة يامبيو ، وقفز في عنف . . وكان الماء الذي غسل به جسم الخروف قد أريق على الأرض . ثم توقفت الموسيقى وتكلمت انجورما بلسان فرج . وكان يسير بخطوات واسعة ورأسه ملقى إلى الوراء وعيناه تحمقان في الحاضرين . وتردد صوته في وضوح ، وكانت به طبقة عالية مميزة خلافا للعادة . وتحدث إلى جندي سوداني وأبلغه أن زوجته كانت قد وعدت بذبح كبش ، ولكنها لم تفعل ، وأن عليها الآن أن تبر بوعدها . ودقت الطبول من جديد ، وأخذ فرج يرقص ، بيد أنه قفز فجأة إلى الامام ، ووضع إحدى يديه على طبل ، فساد البسكون . وسألت انجورما بلسانه لماذا حضرنا لمشاهدة هذه الرقصة ؟ وهل سمعنا عنها شيئا في حلم ؟ وعادت الطبول تدق من جديد ، وتوقف فرج لأن دقاتها لم تعجبه ، ثم رفع عقيرته بالغناء عندما تغير إيقاع دقات الطبول ، التي كانت تفرع بشدة وبضربات أسرع ، مما كان يحدث من قبل . وفي وسط الرقص اندفع فرج إلى العلم ، وهزه بشدة ، فتوقفت دقات الطبول .

وتقدم البعض لمساعدة كلثومة على النهوض فانسحبت من الحلقة ، ورفع الحصر . وبينما كان فرج يرقص أحضرت له مذبة مزخرفة وعصوين ، وكانت انجورما قد طلبتها في حفلة زار سابقة . ثم اقترب فرج من الدريثة وقال للنساء : « اجلسن ، أنا أبو شوك » ، وسوف أقذف بحرابي . . وشبك يديه على صدره ، وهز كتفيه ، ثم أخذ يدور بعنف في كل اتجاه ، إلى أن توقف قرع الطبول مرة أخرى . وعندما عادت تدق تقدمت امرأة ثالثة وخرت على ركبتيها .



عليك بالآ تصل أبدا الى أهلك ، وإن تموت خطأ
بسلاحك ! » فيقول « آمين ! » وعندئذ يعدون له
حنطة محمصة ، وقلعلا أحمر ليتزود بها في
رحلته . وبعد أن يصيب قليلا من هذا الطعام ،
يرقص بضع دقائق ، ثم يسقط على الأرض .
وعندئذ يتقدم الحاضرون ويحكون رقبة المرأة بمتن
سلاح من الحديد . ويقودونها الى بيتها ،
ويحملونها على الدخول . وتشفي المرأة في الحال
ويقولون « ود الجنى تركها » . ولكنهم يدقون
لها النغمة التي طلبها ، في السنة التي اتفقوا معه
على أن يعود فيها . وإذا أبدى رغبته في العزف
على ربابة أو ناي ، فانهم ينفذون له طلبه . وتحلى
المرأة بالمصوغات التي يحبها . وبعض المرضى
يموتون بسببه ، إذا لم يجدوا أحدا يتيح له
فرصة للرقص من أجلهم . ويقال ان المرأة إذا
ماتت بعد ذلك فإن « ود الجنى » يأخذ جثمانها
ويجعلها تعمل في خدمته ، أو يبيعها للشياطين .

**ومن ثم فإن أماننا احتمالا بان الزار قد يكون
من اصل حبشي أو سوداني . وليس من شك في
ان الكلمة حبشية الاصل وانها عرفت في مصر
قبل فتح السودان . ويتعذر علينا أن نحكم على
مدى انتشار الاعتقاد في الأرواح الحبشية بين
الطبقات الدنيا . ولعل دراسة مستأنية للرقى
تهدينا الى الصواب ، ولكن يجب ألا ننسى أن
طريق التجارة على طول ساحل البحر الأحمر كان
مفتوحا لمدة تزيد على ألفي عام ، بينما كان الاتصال
بالشعوب التي تعيش في حوض النيل الأعلى ،
يتم في فترات متقطعة ، اثر غارة من الغارات .**

**ومهما يكن من أمر فانه يمكن القول بان الزار
انتشر بين نساء الطبقات العليا في مصر بتأثير
الجواري اللاتي تسلمن الى أوساط الخريم وتوثقت
اواصر الود بينهما وبين سيدياتهن . وسرعان
ما عدلت هؤلاء الجواري عن عبادة الموتى الى
الاعتقاد في الأرواح ، وهذا بدوره قد دعم
المعتقدات التي وصلت الى مصر من الحبشة .**

أحمد آدم محمد

شؤم على المريض ، لان الروح لم تترك جسده .
وفي أنكا بور يتجمع المتحمسون للزار ويعتزلون
الناس ثلاثة أيام وثلاث ليال ، يلزمون أنفسهم
خلالها بالقيام بممارسات غريبة يكتنفها الغموض .
والخبر التالي عن « ود الجنى » ويضم وقائع تشبه
ما يحدث في حفلات الزار المصرية .

ويسكن « ود الجنى » أجساد الشابات
والفتيات بطريقة غير معروفة ، وعند ما يتقص
جسد امرأة تسقط مريضة . وإذا لم يعرف أن
« ود الجنى » قد تقمصها وأنه السبب في
وعكتها ، فإن المرض يشتد عليها ويقضى نحبا .
ومهما يكن من أمر فانه إذا اكتشف أقارب المريضة
أن انحراف صحتها يرجع الى تقمص « ود الجنى »
لجسدها ، فانهم يحضرون طبلا ويقرعونه ،
ويصفقون بأيديهم . وفي هذه اللحظة يكون « ود
الجنى » ساكنا في لسان المرأة ويتحدث قائلا :
« لقد تقمصت جسدها في الموضع الفلاني ، والآن
دعوني أرقص كذا يوما ، ودقوا لي النغمة
الفلانية ! » ويقام له أقارب المريضة حفلة ، يرقص
فيها الأيام التي حددها . وفي آخر يوم يطلبون
منه تحديد موعد لعودته فيقول : « سوف أعود
بعد عامين أو ثلاثة أعوام » . ويحملونه على أن
يقسم بأنه لن يعود ، قبل الموعد الذي حدده ،
ويقولون له « إذا حنثت بقسمك ولم تحافظ على
هذا الشرط وجئت قبل الموعد المحدد فاننا ندعو



جولت الفنون الشعبية



تحسين عبدالحى

الفنون الشعبية في سيناء

للشعب العربى ، ولها أصول وفروع فى الوطن العربى الكبير ، واعترف الدكتور عبد الحميد يونس منذ البداية بأنه قد استفاد فى دراسته للفنون الشعبية فى شبه جزيرة سيناء من ملاحظاته المتعددة لظاهرة الابداع الشعبى فى كثير من الربوع ، وبخاصة فى الاقليم الذى عاش فيه بنو عهومتهم دهرا طويلا ، وأكد على أن التشابه فى الأشكال والمضامين والطرز ليس ثمرة التماثل فى الظروف الثقافية ، ولكنه البرهان على الاتصال الوثيق المستمر بين القبائل والعشائر والبطون .

فالتتبع لما يمكن أن يسمى بالتاريخ الشعبى للجماعات العربية يدهشه أن يلاحظ العناية الفائقة بحفظ النسب عند الاسر والعشائر فى أكثر الربوع ، ويدهشه أكثر ، وحدة الانتماء لهذه القبيلة أو تلك بين فروع تباعدت ديارها ، وربما اختلفت بعض أزيائها وطرائق عيشها ومن المسلم به أن موقع سيناء التى كانت الجسر ، الذى عبرت منه الجماعات العربية الى مصر وما وراءها ، ظلت تحتفظ بتاريخها الوجدانى ، الذى يربطها بالاصول والفروع شرقا وغربا . ومن هنا تكررت أسماء

عن مقال للدكتور عبد الحميد يونس - مجلة الهلال - يونيو سنة ١٩٦٧ .

اصدرت مجلة الهلال عددا خاصا عن سيناء ، ذلك الجزء العزيز من وطننا الذى وقع أسيرا فى أيدى الغزاة الصهاينة ، بعد حرب يونية سنة ١٩٦٧ . وقد كتب الامتاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، الجزء الخاص بالفنون الشعبية فى سيناء ، وقد بدأ الدكتور حديثه بقوله : ان أية محاولة لعرض الفنون الشعبية فى شبه جزيرة سيناء ، لابد أن تواجه ثلاثة مواقف - الأول هو التقاء الحقيقة بالخيال ، ذلك لأن طبيعة شبه الجزيرة من الناحية الجغرافية قد اقترنت من قديم بتصورات خيالية ، ألعها نشأت من التفسير الاسطورى العريق لمظاهر الطبيعة والحياة ، والثانى اقتران الواقع بالحلم أو المثال فى عقول الناس ، الذين درجوا ولا يزالون يدرجون على هضاب سيناء ومسهولها ، ومهما يكن من أمر ارتباط المعارف ، التى يحصلها الناس هناك من التجارب ، فإن الخبرة تمازج تصورات ومعتقدات تتجاوز الواقع الى عالم المثل والاحلام ، والثالث أن هذه البقعة من الأرض على تفرداها فى ظاهر الامر ، انما تربط الوطن العربى مشرقه ومغربيه . ولقد أثبتت الدراسة أن العناصر البشرية ، البدوية والمستقرة ، التى أبدعت فنون الكلمة والحركة وتشكيل المادة ، لها جذورها فى المواطن الاولى

الأعلام البدوية في سيناء بصيغها التي عرفتها
الأنساب القديمة ولا تزال تعرفها الأنساب الجديدة
في المشرق والمغرب على السواء . العيسايدة ،
الحويطات . بنو عقيل . الغوايد . الصوالج
. بنو زويد . الأخارسة . بلى . القطاوية
. الخ .

وركن الدكتور عبد الحميد يونس في اطار
حديثه عن الشعر البدوي على فن الكلمة على أساس
أنه أظهر من غيره في حياة الجماعات التي تدرج
على شبه الجزيرة . ذلك لأن هذا الفن يستوعب
الشعر والاغنية والحكاية والوصية والمثل وبعض
المطارحات - التي تشير الذهن ، أو تعتمد على
الايهام والتلويح ، ولا يكاد الادب البدوي في
سيناء ينفصل عن الوسائل الفنية الأخرى ، فهو
يرتبط بالموسيقى ارتباطه بالحركة ، وكثيرا
ما اقترن بالأزياء والأدوات .

ومن أقوى الأدلة على عراقة الشعر البدوي في
سيناء وفي غيرها ، الحدا ، وإذا كان القصيد
طويل النفس فإن الحدا قصير ، أو هو أيضا
يرتبط بالموسيقى ، أو لعل الأصح القول أنه
تجسيم للموسيقى ، فهو جزء لا يتجزأ من رحلة
البدوي طلبا للماء أو المرعى أو الغنime . والحدا
الذي يتردد الآن بين عربان سيناء لا يكاد يختلف
عن الأوصاف التي حفظتها الروايات المدونة
القديمة ، وهو لا يتجاوز مقطوعة قصيرة من بيتين
اثنين ، والاسترسال يقتضي التكرار أو إضافة
مقطوعة أو مقطوعات أخرى على النسق نفسه .
ومما تجدر الإشارة إليه أن الحدا يصدر عن
الارتجال ، ولا يحتاج إلى التنقيح أو المراجعة
أو تخصص فرد معين في نظمه ، وليس مقصورا
على الرحلة ولا على الناقة ، وهو أغنية حرب ،
- إذا صح هذا التعبير - لأنه يصدر بصفة عفوية
إبان المعارك - وكأنه صيحات قتال ، كما يقال
في التوجه إلى المعركة أو العودة ، منها . وأحب
أوزانه الرجز ، وربما كان ذلك من الأسباب
التي دعت بعض الباحثين إلى القول بأن الحدا
هو أول شكل ظهر من أشكال التعبير الشعري
عند العرب إلى القول بأن الحدا هو أول شكل
ظهر من أشكال التعبير الشعري عند العرب ،
وقد ترجع هذه الحقيقة أن الأراجيز اتسمت
بالمرونة فتعددت المقطعات والتحمت ، وأصبحت
قادرة - في الشعر الفصيح والبدوي معا - على
استيعاب الأيام والتواريخ والقصص والمواعظ
والدروس .

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس ، إن الرقص

البدوي أرقى في بعض أشكاله من الرقص الطفوسى
والعلاجى ، وهو يقوم بوظيفة الترفيه بالتعبير
الحركى عن بعض القيم والمثل البدوية . وبعد
تحليله لرقصتين شعبيتين هامتين - هما رقصة
السامر ، ورقصة الدحة أو الدحية ، يصل بنا إلى
موضوع الزى والزينة . فالبدويات في وادى
القمر وأرض الفيروز لهن موهبة أكبر في ممارسة
الفنون التقليدية ، والراجع أن العناصر البشرية
التي كانت قد استقرت في مرحلة من المراحل ثم
عادت إلى شبه الجزيرة قد أثرت في أحكام الفنون
البدوية وصقلتها وتعقيدها ، ولقد شكلت طبيعة
شبه الجزيرة حياة الإنسان ، وغلبت البدوة
عليها ، وانتشرت قبائل البدو في سهولها
وهضابها وجبالها ونجوعها ووديانها ، وللبدو
عادات وتقاليد وفن شعبي أصيل ، يعد الزى
والزينة من ذخائره ونفاثته . وأن الباحث المدقق
في أنماط الزى ووحدات الزخرف وأساليب الزينة
يجدها تحكى بمادتها ومناهج تشكيلها ، البدوة
بعاداتها وتقاليدها التي عرفت بها على مر الزمان
وليس الموضوع مجرد نزعة فطرية إلى التجميل .
أنه يتجاوز ذلك إلى التعبير عن مكانة الفرد وعن
شعار قبيلته ، ومن ثم تنوعت الطرائق والأساليب
والأنماط على الأزياء ووسائل الزينة جميعا ، مع
ما يبدو عليها من بساطة تكافئ طبيعة البدوي ،
فاذا أضفنا إلى هذا كله تقاليد فنية ، يصدر عنها
البدوي ، استطعنا أن نتبين كيف يجتمع الحنق
والقدرة على الصقل مع البساطة . والباحث في
الزى والزينة مطالب بأن يحلل جميع العناصر



قد توصلت بشعر صناعي تضيفه الى شعرها الطبيعي كما تفعل المرأة الحضرية الحديثة اليوم ، وان كان ذلك بأسلوب آخر .

أما غطاء الرأس والبرقع ، فقد تفتنت فيهما العذارى والمتزوجات في سيناء ، وهما أقرب الى الشعائر منهما الى مجرد زى . . انهما يدلان باللون والشارة والحلية الى الحالة الاجتماعية . . عذراء أو متزوجة . . ويدلان في الوقت نفسه على القبيلة أو العشيرة أو البيت الذي تنسب اليه .

وللحلي مكانة ممتازة عند البدوية في شبه جزيرة سيناء ، وهي تشبه في هذه الناحية البدوية أو القريبة من البداوة في الاقاليم الشرقية من الديار المصرية ، والصانع يتفنن في الأساور والدمالج والخلخال والعقود والاشناف والخواتم وتستخدم فصوص مختلفة الالوان لهذه الحلي ، وبخاصة للخواتم ، وقلما تتخذ المرأة البدوية في شبه جزيرة سيناء الحلق ، الذي تثقب له الأذان عند أكثر النساء في العالم ، كما أن للخرز مكانا بارزا عند النساء البدويات . وكثيرا ما تثبت قطع النقود وبعض الحلي على الخمار وغطاء الرأس وأجزاء من الثوب ، والرجل البدوي في شبه الجزيرة يتختم في اصبعين اثنتين هما البنصر والخنصر ، وهذه الخواتم تستوعب الفصوص أيضا وقد ينقش الاسم عليها لتكون بمثابة البصمة أو « الختم » أما الوشم فلا يزال له مكانة من الفنون الشعبية ، وأغلب الظن أنه يستهدف وظيفة أخرى ، الى جانب التجميل ، وتسرف المرأة البدوية في سيناء في هذا الوشم وهي تزخرف جبهتها وجانبى الفم والشفة السفلى الى نهاية الذقن وتظهر الأصابع والكفين ، والارجل من القدم الى منتصف الساق ، ولهذا الوشم صداه في الشعر البدوي الغنائى .

أما عن سيناء في الادب الشعبي ، فيرى الدكتور عبد الحميد يونس أن الباحث في الفنون الشعبية لا يستطيع أن يتجاوز عن ذلك القصص الذي صور الايام والوقائع بين العرب واعدائهم . ولقد أسهمت تلك القصص في نسيج الملاحم الشعبية الكبرى مثل الهلالية والظاهر بيبرس وغنصرة وغيرها ، ووجود تلك الحلقات لا يدل على انها جزء من مسرح الاحداث في ملحمة كبيرة تستوعب العالم بأسره ، وان تركزت حول الوطن العربي ، والدارس لها يكاد يقطع بانها تمت في مواطن اوقائع . . أى في شبه الجزيرة ، وانها تجمعت حتى استكملت الملحمة أشأتها وثبتت على صورتها النهائية .

التي تقوم عليها في اطار الطبيعة والملابسات التاريخية معا ، وليس الامر مجرد اعجاب أو دهشة ولكنه دراسة تحاول أن تستجلي الأبعاد الاجتماعية والنفسية التي عملت على تشكيل المادة تشكيلا يناسب ما يقصد اليه البدوي من تحقيق الوجود الشخصي والجمعي على السواء . ان الدراسة تتوسل بالوصف والتحليل ، الى جانب التذوق ولذلك كان من الضروري أن يعايش الباحث المجتمعات البدوية فترة غير قصيرة لكي يفي الموضوع حقه من جمع وتصوير وتصنيف ودراسة

وتختلف أزياء البدو من حيث الجنس والسن والحالة الاجتماعية ، الى جانب النسب في بعض الاحيان . وزى الرجال تقليدي ، فالرجل يضع على رأسه « العجدة » وهي تصنع من قماش خفيف أبيض ويلف رأسه بعقال من الصوف الاسود ويتخذ قطانا أبيض ويتمنطق بحزام من الجلد يتدلى منه في الايام العادية خنجر وفي المواسم والحفلات حسام يعتز به ، وفي الشتاء يرتدى ثيابا من الصوف .

أما المرأة ، فتتفنن في زياها وزينتها ، وكل من يشاهد النماذج المأخوذة من شبه جزيرة سيناء يروعه تفنن المرأة في التطريز والزخرف ، وهي تستخدم وحدات زخرفية من الفن التقليدي البدوي ولكنها كثيرا ما تضيف اليه أو تعدله من ابداعاتها والراجع أن وجود الفيروز وغيره من الأحجار الى جانب بعض المعادن في شبه الجزيرة كان من العوامل على رقى هذا الفن ، الى جانب الاتصال المباشر والمستمر بمراكز الحضارة العربية شرقا وغربا ، وأصبح للتطريز عند البدويات في سيناء تقنية على شيء من التعقيد ، ولها مصطلحاتها الدالة على الانماط والأشكال والوحدات . . من ذلك المقص والجيسان والجلادة والسبيلة والبذرة والمداري والنخلة والجلاد والشمفة وحب الترمس ودقن الشايب وملفوف . . الخ .

ولكل فتاة بدوية ثوب الزفاف الذي تعسنى بأعداده واستكماله في فترة مبكرة ، وتضع فيه كل مواهبها وتحرص عليه ، وتستعمله في المناسبات الاجتماعية بعد الزواج ، ويظل محققا لوجودها دالا على ذاتيتها ، باعنا على التناظر والمباهاة الى آخر العمر . والمرأة في شبه جزيرة سيناء ، مثلها مثل المرأة البدوية في ربوع الوطن العربي الأخرى . تعنى بتصفير شعرها عناية فائقة ، والفتاة تجمع شعرها في ضفيرتين اثنتين حتى اذا تزوجت أطالتهما بجداول من شعر الماعز وتعلق في نهايتهما شرائط حريرية حمراء زينت بحلقات من الخرز ، وهكذا نجد أن البدوية



الزير سالم

الثاني يدور حول الملحمة الشعبية في ثوبها
الشفهي والمدون ، وتقييمها تقييما فنيا .

أما الكتاب الأول فقد تناول فيه بيئة مهلهل
التي تمثلت في قبيلة تغلب بتاريخها ومساكنها
ودورها السياسي في تحرير قبائل معد من نير
الاستعمار اليمني في عصر التبابعة بقيادة وائل
ابن ربيعة الملقب بكليب . ومن ثم تجمع في
أفرادها كل مظاهر الفروسية العربية الاصيلية .
وان كانت تغلب عاشت تاريخها في صراع حربي
الا أن حرب البسوس التي قادها مهلهل من أجل
الثار كانت سببا في تشتيت القبيلة .

وان كان المهلهل قد قضى حياته في جو حربي
الا انه تجمعت فيه صفات شخصية اشتهر بها
كالميونة وكونه زير نساء . ولقد كانت تغلب
بظروفها ، وأسرة مهلهل ، وشهرته بتلك الصفات ،
مؤثرات قوية حددت لنا شخصيته التاريخية، الى
جانب ماكشفه شعره من نفسية هذا الفارس
وآرائه ومعتقداته .

كانت ملحمة الزير سالم - الشعبية ، موضوع
رسالة الماجستير ، المقدمة من الأستاذ - لطفى
حسين سليم ، في الشهر الماضي ، في قسم
اللغة العربية - جامعة القاهرة وتكونت لجنة
المناقشة من :

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ
الدكتور عبد العزيز الاهواني والدكتورة نبيلة
ابراهيم .

وقد خص الأستاذ لطفى رسالته بقوله :

ان الزير سالم هو المهلهل بن ربيعة التغلبي
الشاعر الفارس الذي قاد قبيلته تغلب في حرب
البسوس ضد قبيلة بكر بن وائل لنيل ثاره من
أجل مصرع أخيه كليب بيد جساس بن مرة
البكرى .

وقد قسم الأستاذ لطفى بحثه الى كتابين : الكتاب
الاول يعتبر خلفية تاريخية للزير سالم والكتاب

والكتاب الثاني كان تقييما فنيا للملحمة المشهورة المدونة معتمدا على أقدم نسخه ومقارنتها بالنصوص الشفهية .

وقبل أن نستعرض هذا الجزء من البحث نود أن نقدم ملخصا لأحداث الملحمة :

اذ تبدأ هذه الأحداث بحلم رآه الملك حسان التبعي أفزعه ، واستدعى عرافه الذى قام بتفسيره بطريقة تنبئية وفيه اشارة الى مصرعه بيد كليب القادم من أراضى النيل . ويرسل الملك حسان خمسين فارسا الى مصر بقيادة وزيره الانكشارى لجمع الاتاوة السنوية وتقصى الحقيقة . ولكن كليب يعترض طريقهم وبقضى عليهم جميعا . وعندما يتناهى الخبر الى الملك حسان يعد جيشا ضخما لتسأديب كليب وقومه . ويلجأ كليب للحيلة ويستطيع خداع الملك حسان الذى ينصبه واليا على مصر . ويفكر كليب فى الوسيلة التى ينتقم بها من الملك حسان قاتل أبيه فيستغل طبعية الملك حسان فى ميله للحسنات ، وتكون الاداة المنفذة لتحقيق مأربه الجليلة بنت مرة ، ويسرع كليب باعداد مائة صندوق ذات طابقين ، فوضع فى الطابق الأسفل رجلا مسلحا ، وفى الطابق العلوى جهاز الجليلة عروس الملك حسان . وأخيرا ينجح كليب فى قتل الملك حسان والاستيلاء على ملكه ، ثم الزواج من الجليلة ، الا أن ابنة مسرة تمنع على كليب . وتستغل ذلك فى القضاء على الزير سالم الذى قالت نبوءة تبع قبل موته بأنه سيكون سببا فى القضاء على قومه . وتفكر الجليلة فى أكثر من وسيلة لتهلك الزير سالم ، ولكنها تبوء بالفشل والخزى ، ويعود الزير من كل مخاطرة سالما .

وترد على آل مرة (الدسوس) أخت الملك حسان باحثة عن النار من كليب ، وتنجح فى بث سمومها وإيقاد نار الحقد والكراهية فى نفسية جساس ابن مرة نحو كليب وبعد محاولات تحقق مأربها ويقتل جساس كليب .

وينهض الزير سالم بقومه للمطالبة بالنار ، ويشتبك مع آل مرة فى معارك طاحنة يخرج منها دائما منتصرا حتى بنى من جماعهم قلاع وقصورا ويفكر آل مرة فى حيلة للقضاء على الزير سالم وينجحون فى ذلك ، اذ أنهم فاجأوه بجيش ضخم وأثخنوه بالجراح واعتقدوا انه مات ، ولكن أخته (ضبا) وضعت فى صندوق ضخم وألقته فى

البحر يواجه مصيره . وتلقى الامواج بالصندوق بالقرب من سواحل (بلاد حكمون اليهودى) وينتشلها أحد الصيادين ، ثم يأتى حكمون ليحمل الصندوق طامعا فى أن يكون كنزا ، وعندما يكتشف الحقيقة يعالج الزير سالم الى أن يشفى تماما ، ثم يعينه سائسا لاصطيد طبلات خيوله . ويتعرض حكمون لهجوم ملك من أعدائه فيتعرض الزير سالم لمحاربة الأعداء ويقلب الهزيمة الى نصر .

ظل الزير سالم فى بلاد حكمون سبع سنين نجح خلالها فى تربية جوادين قوين وبعد انتصار الزير على أعداء حكمون يطالبه الملك بأن يتبنى ما يريد فكانت أمنيته العودة الى بلاده ومعه أحد الجوادين .

ويعود الزير سالم الى قومه فيجدهم فى حالة يرئى لها من الذل والمهانة اذ أن جساس استولى على السلطة وأذاقهم الهوان .

ويستدعى الزير سالم أقاربه وأشقائه ويشعل الحرب ضد آل مرة . وفى معركة من المعارك يلتقى الزير سالم بفارس شاب يضطرب له قلبه ويحن اليه . اذ أن الشاب يشبه أخاه كليب . ويستعصى على الزير القضاء على هذا الشاب وبعد أحداث عدة يكتشف انه الجرو هجرس بن أخيه كليب .

وتكشف اليمامة ابنة كليب الحقيقة للهجرس الذى يعود الى عمه الزير ويتفقا معا فى حيلة للقضاء على عدوهم المشترك جساس بن مرة .

وتتم الحيلة ويقتل جساس بيد الهجرس الذى ينصب ملكا على البلاد بعد أن نال ثار أبيه .

هذا هو الهيكل العام للملحمة الشعبية التى حاول مقام الرسالة من خلاله أن يبنى تقييما لها وأول النقاط التى عالجها هى محاولة تاريخ هذه الملحمة .

من حيث التدوين استطاع أن يثبت انها أحدث تدوينا ورواية من سيرتى عنتره وسيف ابن ذى يزن . ومن حيث العصر الذى دونت فيه فقد استطاع من خلال الدلائل التاريخية والاجتماعية



واللغوية أن يثبت أنه العصر المملوكي في ظلال حكم الاتراك العثمانيين . ومن أمثلة هذه الأدلة ما أشارت اليه الملحمة عن طبقة الانكشارية وعن الاثقاب كالباشا والباك . واستخدام بعض الالفاظ مثل كلمتى (الميز) و (مدفع) .

هذا الى جانب الدلالات الاجتماعية التى اتضحت فى انعكاس المجتمع المصرى فى تلك الفترة ، وذلك لسلوك شخصيات الملحمة وأزيائها ومهنها ، وما يستخدمونه من آلات موسيقية وغير ذلك .

وحينما تناول شخصيات الملحمة بالتحليل ، كان أبرزها - بالطبع - شخصية الزير سالم التى كانت نموذجا للبطل الشعبى كما تمناء الشعب اذ تجمعت فيه صفات جسمية وخلقية وعقلية نبعت من وحي الفنان الشعبى وخياله ، وبذلك أعطانا مفهوما شعبيا للفروسية .

وقد أشار الى تأثير الاساطير الفرعونية واليونانية على الراوى الشعبى عند تصويره للزير سالم وغيره من شخصيات الملحمة ، وأبرز أسطورتين فرعونيتين هما : ايزيس واوزيريس ، والاخوين (بايشى وأنوبو) .

هذا الى جانب أسطورة هرقل والاوديسة . بالإضافة الى مؤثرات دينية كقصتى النبى موسى ويوسف الصديق .

وكما فعل الراوى الشعبى بشخصية الزير سالم حور ما يشاء فى تصوير شخصيات تاريخية ككليب والجليلة وجساس وغيرهم ، متحررا من التاريخ وما قدمه عن هذه الشخصيات . كما أضاف الى شخصياته الرئيسية شخصيات لم يكن لها وجود تاريخى كضياح واليمامة والغويله والوايليه وغيرهن ، كما قدم لنا نماذج طبقية كالمهنيين والعبيد والوزراء والاطباء وغيرهم .

والحوادث التى صاغها الراوى فى ملحتمه تهتم بمحيطها المكانى ، فمعظم البلاد التى تدور الحوادث خلالها فى أرض مصر ، ومحيط الحوادث واسع اذ يستغرق مصر ببلادها شمالا وجنوبا كما يشير الى أرض اليمن دون تحديد جغرافى لها وكذلك بلاد الشام .

وكما اهتم الراوى بمسرح الحوادث اهتم كذلك

بارتباط بعض الحوادث بالزمن ، ومن ثم كانت الحوادث تميل الى الواقعية وقلة العنصر الخرافى فيها الا ما يتصل بتصوير البطولة ووقف الاستاذ لطفى عند بعض الحلقات التى تكون بناء الحوادث وهى الحلقة التى تشير الى بقاء الزير سالم طوال سبع سنين لدى حكمون اليهودى ، وأشار الى ما قاله الدكتور لويس عوض حولها والى كونها من الاسرائيليات ، ولكنه أوضح الدوافع التى حدثت بالراوى اليهودى الى أن يضيفها الى الحوادث الرئيسية فى الملحمة الاصلية ، ثم ركز على بعض الحلقات وعلاقتها بالتاريخ ومدى تأثيرها به . وكذلك بمدى تأثيرها بالاساطير الفرعونية كانت أم يونانية .

وطبيعة الحوادث تتركز فى جو الفروسية العربية ، ولكن من وجهة نظر الراوى الشعبى ، اذ أنه يبالغ فى إبراز الصفات التى يجب توافرها فى أبطاله من الفرسان خاصة فيما يتصل بالزير سالم وقوته الجسدية الخارقة التى استغلها فى مصرع آلاف الفرسان من أعدائه .

وقدمت لنا الملحمة الطبقات الاجتماعية التي كانت في ذلك العصر كطبقة اليهود وما اتصفوا به من شح وجشع وغدر ، وطبقة الفجر واحتقار الشعب لها ، والمهرجين والمشعوذين . واحتلت المرأة مكانتها في الملحمة ، فكانت لها مقاييس جمال عرفت به في عصرها ، وكانت لها طريقتها في ارتداء أزياء خاصة بها وطريقة في تزيينها مما يعكس لنا المرأة الجميلة من خلال وجدان العوام من الناس .

وعكست لنا الملحمة في صدق تقاليد وعادات الشعب المصري في ذلك العصر . ففي أفراسه ترسم لنا الملحمة ملامح (زفة العروسة) . وفي أحزانه نرى المبالغة في التعبير عنها بلطم الخدود واهالة التراب فوق الرؤوس . والامتناع عن كل مظهر للبهجة والفرح عند موت عزيز ، واقامة الماتم ، وتطهير جسد الميت قبل دفنه .

كما عكست لنا الملحمة أيضا قيم الشعب وأخلاقياته في التبرك بدعاء الوالدين ، والوفاء بالعهود ، والحفاظ على الصداقة ، واکرام الضيف والدفاع عن المرأة وغيرها .

كما نلمح بعض ملامح المجتمع الاقطاعي ، الذي ينقسم الى طبقة السادة الذين يباح لهم كل شيء ويستمتعون بكل شيء في استبداد . وطبقه العبيد والشعب المحروم المستذل على أيديهم والمهق بالضرائب . بل ان هذا التمايز الطبقي يتضح في الملابس والمسكن وطرق المعيشة .

وتمثلت فلسفة الشعب في حكمه ، وموقفه من حكامه ، فالشعب في الملحمة - يبغض الحاكم المستبد ومن ثم يضع له نهاية مفاجئة على يد ابطاله المحبين لديه ، أو يجعلونه ألعوبة في يد النساء ، أو شريرا بغيضا ، ومثل هؤلاء جميعا شخصيات كتبت وكتيب وجساس .

ومن ثم وضعت الملحمة نهاية للظلم بمصرع الظالمين ، وعبرت عن آمال الشعب المصري في حياة كريمة قوامها العدالة والسلام .

هذا وقد حصل مقدم الرسالة على درجة الماجستير بدرجة جيد بعد مناقشة مستفيضة من السادة أعضاء لجنة المناقشة .

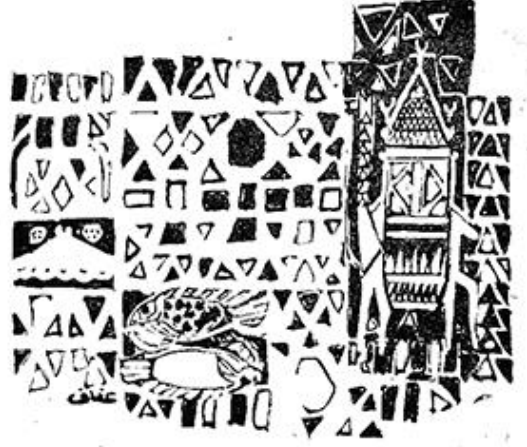
واستغل الراوى الشعبى وسائل تغذى عنصر التشويق وفى تطوير الحوادث فى ملحمة كالأحلام والتنكر والحيل وغيرها ، وتجمعت الحوادث لتتركز حول حقيقة جوهرية تهم الشعب على مر العصور وهى كراهية الظلم بكل صوره ووسائله ، لذلك وضع الراوى الشعبى نهاية لكل ظالم ترضى مشاعر الشعب والمستمعين ، فالظالم اما أن يقتل أو يهان ويعيا حياة ذليلة كتبع وجساس والجليلة وغيرهم ، والمظلوم يسعد بالعرش كالجرو هجرس أو يرجع الى الحياة التى يحبها ويرتاح اليها كالزير سالم فى نهاية الملحمة .

وصاغ الراوى تلك الحوادث فى أسلوب يناسب مقدرته اللغوية وخياله الشعبى ، وان صيغ هذا الأسلوب فى قالب يمتزج فيه الشعر العامى بالنثر والمهجة العامية المسجوعة الا ان الزير سالم كانت أقرب الى الملاحم من حيث مكانتها الأدبية .

وساهمت ملحمة الزير سالم فى الكشف عن الشعب المصرى بأصائله ، وآرائه ومعتقداته وموقفه من أحداث عصره . فكانت الملحمة بذلك مرآة صادقة للبيئة والعصر الذى عاشته ، فالجو الحربى الذى صورت من خلاله الحوادث عكس لنا ماكانت تستخدمه الجيوش من أسلحة والخطط الحربية التى نبتت من تصورات الشخصيات الشعبية ، والتقاليد المتبعة عند الخروج للمعارك أو العودة منها كاستخدام الملوك والقادة للطبول والرسائل والعرافين وإيمانهم بما كان يتنبأ به هؤلاء العرافون ويلتزم الراوى الشعبى عند حديثه عن المعارك التى تخوضها شخصياته بتسميتها بأيام كما لو كان ملتزما بالتاريخ وان غير فى مسرح الحوادث .

ويؤمن عوام الناس بالأحلام على مر العصور ، بل ان هذه الأحلام لها تأثير كبير على سلوكهم لذلك استغل الراوى الاحلام فى الكشف عن مستقبل الحوادث ومصير الشخصيات وكما آمن الناس بالأحلام آمنوا بالسحر وما يرتبط به من (ضرب الرمل) ومن معتقدات ، وبخاصة مايتصل بالجان وسكناتهم للآبار والاماكن الخربة .

وندرك من خلال الملحمة تأييد الراوى للشار اذ نجد تعاطفا منه مع شخصية الزير سالم فى حربه ولعل ذلك راجع الى تصويره لحوادث لها امتداد تاريخى فى عصر جاهلى .



معرض الفنون الشعبية



محافظة دمياط

افتتح الدكتور عبد الحميد يونس ، رئيس مجلس ادارة مركز الفنون الشعبية والاستاذ سعد الدين وهبة ، وكيل وزارة الثقافة ، لشئون الثقافة الجماهيرية ، فى السابع والعشرين من مايو الماضى ، معرض الفنون الشعبية الذى اقامه ، مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصر ثقافة قصر النيل .

وهى خطة موفقة بلا شك ، تلك التى وضعها وينفذها مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصور الثقافة ، بما تنتجها من امكانيات معقولة ، فى اطار تعاون مشعر بين قطاعين ثقافيين ، يقومان بتقديم خدمة ثقافية مفيدة . وذلك لان الدعوة الى الفن الشعبى قد تجاوزت فى عرف القائمين على المركز وقصور الثقافة . مجال الكلمات فقط ، الى مجالات العمل الملموس ، سواء فى اقامة المعارض او الندوات العامة . مما يساعد فى المستقبل على خلق رأى عام واع حول الفن الشعبى ، ذلك الفن الذى كان ومازال مفترى عليه ، وبخاصة من اولئك الذين يستخدمونه فى كل وقت ، بغير علم به ، او بأصوله ، وقواعد دراسته وتقديمه للجمهور الشغوف دائما بكل ماهو شعبى أصيل .

وقد جاء المعرض ، تعبيرا معقولا عن مختلف الأنشطة الإبداعية والجمالية ، وما قد يكون له وظيفة طقوسية لمختلف مناطق الجمهورية ، وقد جاءت المعروضات ، سواء في طريقة عرضها أو تسلسله ، رائعة حقا ، حيث استطاع هذا المكان الصغير الذي خصصه قصر ثقافة قصر النيل للمعرض أن يستوعب ، معروضات شعبية ، حصل عليها أخصائيو مركز الفنون الشعبية ، في رحلاتهم الميدانية الى مختلف محافظات الجمهورية .

فالى جانب أشغال الخوص ، وعقود الخرز ، والأزياء الخاصة بأسوان ، وجدنا بعض المصنوعات الخرفية والأكلمة بوحداتها الزخرفية الشعبية من محافظة دمياط ، الى كل تلك المعروضات الرائعة من كليم الشرقية الى أحذية ومفارش القاهرة ، وأزياء وعقود سيناء ، وواحة سيوة ، ومرسى مطروح ، وبراقع أنوادى الجديد ، وكان القاسم المشترك بين كل ما عرض من المحافظات ، نماذج من الأزياء الشعبية ، وأدوات الزينة ، من قلائد وعقود وأحذية وأشغال الخرز والأبرة ، والمعلقات والمفروشات من الأكلمة والسجاد والحصر والأبراش ، والعلاقات الخوصية والآلات الموسيقية الشعبية ، وبعض الأدوات المنزلية من المناطق المختلفة .



محافظة سوهاج

وجاء هذا المعرض ليبين أن مركز الفنون الشعبية قد أصبح لديه الآن حصيلة لا يستهان بها من المادة الشعبية ، وخاصة الفنون الشعبية التشكيلية ، بما تحويه من عناصر العراقة والأصالة على مر الأجيال ، وبقي أن يبذل المركز المزيد من الجهد ، للتعريف بالملامح الرئيسية لتراثنا الشعبي ، بالوسائل التي تتاح له ، أو التي يستطيع القائلون عليه أن يوفروها في المستقبل .

وأثناء إقامة المعرض عقد مركز الفنون الشعبية ندوة اشترك فيها من المركز الاستاذ حسنى لطفى ، والاستاذ مجدى فريد ، والاستاذ صابر العادلى .

واقترح الاستاذ مجدى فريد فى بداية حديثه عن الإبداع الشعبى ، أن نطلق عليه تعبير الإبداع الجماعى . ذلك لأن الإبداع الشعبى يعنى الخلق ، والإبداع أو الخلق لا يمكن أن يأتى من فراغ ، ولكنه يأتى من أشياء موجودة ومتاحة .



سيوة



محافظة اسوان



محافظة سيناء

وفي حديثه عن الزى ، قال ان الانسان يأتى الى الحياة عاريا ويفادها عاريا ، ولكنه لا يعيش عاريا ، والتحية الشعبية (ازيك) تتصل الى حد ما - بالزى - أو فى ثوب العافية ، وتساءل الاستاذ مجدى فريد . لماذا جاءت أزياء البدويات طويلة حتى الكعب ، ولماذا يكون اللون أسود فى معظم الأوقات ، ولماذا ترتدى البدوية الزى المنقوش ، وهو مالا تفعله الفلاحه ، ولماذا تأتي الأزياء مكشكشة فى الجزء السفلى ، وهل الذين يقومون بصنع هذه الأزياء هم الذين يبدعون كل هذه الأشكال ؟ أم أنهم يقلدون شيئا قديما ، ولكن من هو الذى أبدع هذه الأشكال فى البداية؟

وانتقل الاستاذ مجدى فريد ، بعد أن طرح كل هذه التساؤلات الى الإبداع الشعبى فى المجال المعماري، وقال : اذا كان الغلاف الأصغر للانسان هو الزى ، فان الغلاف الأكبر هو العمارة ، انه ذلك الفراغ الذى يعيش فيه الانسان بين الجدران - فالمنزل البدائي كان كومة من الطين ، وبعد ذلك تطور الانسان ، ووصل الى صنع الطوبة وكان صنع الطوبة اول عمل تشكيلي فى فن البناء ، وربما استغرق الوصول اليه مئات السنين . وأخذ هذا المنزل المبنى من الطوب يتطور ، سواء فى شكله أو فى الأثاث الذى يحتوى عليه وتطورت الاضاءة فيه أيضا ، حتى وصلنا الآن الى عصر الكهرباء وحيث اختفت (اللبنة غره) واختفت على حد تعبيره الأحلام والتأملات الهادئة التى كان يمارسها الانسان على الضوء الهادئ .

وعلق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، على آراء الاستاذ مجدى فريد ، وخاصة أنها جميعا قد جاءت فى صورة تساؤلات ، بغير اجابة ، وان كانت قد فتحت المجال أمام التفكير فيها فقال : ان الريف المصرى ليس ريفا ثابتا ، فقطاعات كبيرة من الناس ، سواء أكانوا بدوا أم غجرا ، يتحولون الى الاستقرار الزراعى ، ومع كل قطاع من هؤلاء الناس يكتسب الريف المصرى، اضافات حضارية جديدة ، فالمجتمع الزراعى فى الشرقية على سبيل المثال ، يحتوى على قطاعات من الناس لهم ارتباطات بالمغرب ، والشام ، وعلى هذا تستمر علاقة التأثير والتأثر فى الريف المصرى ، بغير ثبات ، وانما هى دائما فى تطور مستمر ، نحو مكتسبات واطافات جديدة .

وأشار الدكتور عبد الحميد يونس ، الى

شكل المنزل في اقليم الشرقية وكيف أنه أخذ كثيرا من العمارة الفرعونية القديمة ، ولم يتطور كثيرا حتى الآن . وان السمة الغالبة في طابع العمارة في القرية المصرية ، والتراص الموجود في المنازل يشير الى ضرورة الاحساس بالامن ، فهذا اتلاصق الشديد في العمارة ، هو تلاصق نفسي أيضا . وتعبير عن روح الجماعة وتضامنها - معا في كل شيء .

والمصطبة ، سواء كانت مرتبطة بشكل المدفن ، أو عندما تطورت في العمارة الخاصة بالهرم ، فانها كانت وما زالت جزءا هاما من أثاث المنزل في القرية المصرية ، وفرن القاعة ، والقياس المفروش على هذا الفرن ، والصندوق وكرسي العشا ، كل هذه أشياء مرتبطة بأثاث المنزل المصري في القرية .

ان طبق الصينى الموجود على باب المنزل في الشرقية للزينة هو تعبير عن قرص الشمس ، الى جانب الادوات الفخارية ، والنقوش نجد منها رموزا مرتبطة بالنباتات والحيوانات ، أو نقوشا لها ارتباطات فينيقية . كل هذه الأشياء تدل على أن الريف المصري لم يكن ثابتا أو مسطحا ولكنه كان متطورا ومتأثرا .

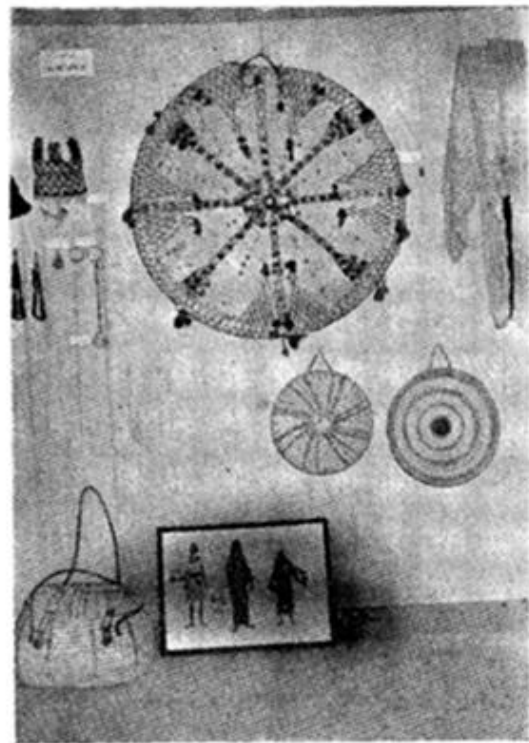
وبعد تعليق الدكتور عبد الحميد يونس ، عرض الأستاذ صابر العادلى - الذى ظهر على منصة الندوة مرتديا زيا شعبيا ، - نماذج من الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد مستخدما الفانوس السحري ، بالإضافة الى بعض أشكال العمارة الشعبية فى الوادى الجديد معلقا على كل شريحة ، تعليقا معقولا يحمل بعض تصورات الخاصة عن هذه الأزياء والمنازل التى قام بعرضها جمهور الندوة .

بقى أن نطالب مركز الفنون الشعبية بأن يستمر فى إقامة معارضه ، وعقد ندواته المفيدة ، وربما كانت التجربة واستمرارها كفيلا بأن يتيح الفرصة أمام العاملين بمركز الفنون الشعبية أن يطوروا هم بعض أفكارهم ليشكلوا فى النهاية بعملهم الميداني ، ومعارضهم وندواتهم ، نواة ، نحن فى أمس الحاجة اليها من أجل مستقبل أكثر خصوبة وإشراقا لفنوننا الشعبية .

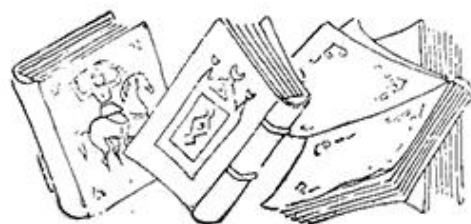
« تحسين عبد الحى »



محافظة الشرقية



محافظة الوادى الجديد



كتاب (مختارات من محلات شاهد)

بقلم : محمد المرزوقي

عرض : حمدي الكنيسي

محمد المرزوقي



« محل شاهد » أو « محل الشاهد » في عرف الأدباء الشعبيين التونسيين هو باختصار شديد مثل سائر يتخذ شاعر ما كقاعدة لنظم مقطوعة شعرية على وزن معين هو وزن (القسم المثنى الخفيف) وهو الوزن المعروف بـ (العروبي) ، مثال ذلك :

« يا غافل اشعل الضو
واقرا الوفا في احساسك »

أو وزن « القسم التام » في القليل النادر ويكون من نوع (العوارم) مثل :

« الكلام الطيب يصاغ للرجال
يفهموه الأدبا بالذوق والعقول »

أو من نوع « المردفي » مثل :

« الصمت حكمه قالت القواله

والنطق الباهى يكون بالمعقول

وأقل من ذلك أن يكون على ميزان « السوقه »
مثل :

« اصفانى يا اخويا العربى

افهم المعنى الموزونه

وهى من نوع (السعداوى) ، فيحشر فيه الشاعر ما أمكن من التعابير المتضمنة للحكم والمواعظ ، محاولا أن يجعلها فى مستوى المثل المراد ، ويختتمها بالمثل الذى جعله قاعده لمقطوعته .

وقد شاع (محل الشاهد) فى الأدب الشعبى التونسى ، واشتهر فى القرن الماضى وكأنما جعله الشعب متنفسا يستريح اليه من الحياة المؤلمة التى كان يعيشها ولذلك كثر فى هذا اللون ذكر : الظلم والفقر ، والبائيات ، والرومى (الفرنسى) .

وكان الشعراء الشعبيون يتبارون فى هذا اللون ، وقد أكثروا من النظم فيه ، وقد احتفظ الرواة بكثير منه مجهول المصدر تلك كانت محاولة للتعرف على مفهوم (محلات الشاهد) التى يقدم لنا المؤلف محمد المرزوقى ، فى كتابه مختارات عديدة منها . والواقع أن قيمة هذا الكتاب ترتبط ارتباطا وثيقا بقيمة الأدب الشعبى ومكانته البارزة فى حياة الشعوب اذ لا يختلف اثنان فى أنه يعطى الصورة الصادقة لما تتصف وتتميز به المجتمعات الشعبية ، وتشمل هذه الصورة التى يقدمها الأدب الشعبى ، مختلف المظاهر الاخلاقية والعقائدية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، كما أنها تعكس ما تحدثه التغيرات والثورات فى حياة الشعوب من آثار عميقة .

ويتميز الأدب الشعبى عن غيره من الألوان الادبية ، بأنه لا يخالطه الوهم أو الخيال ، كما أنه لا يقع فى مزلق التكلف والتزييف . . هذا وبشير المؤلف فى مقدمة الكتاب الى الصلة التاريخية بين الأدب الشعبى وأدب الفصحى كما

يقول، وهو يرى أن الأدب الشعبى قد خلف الأدب الفصيح الذى كانت لغته فى عهوده الزاهرة لغة الشعب المتغلغلة فى محيط العائلة وفى الدوائر الخاصة والعامة . خلف الأدب الشعبى أدب الفصحى وتعداه فى قدرته على التعبير عما يدور فى محيط الفرد والجماعة من أفكار ، وعادات ، وخلفيات سيكلوجية . ولذلك فانه مع انحسار مجال اللغة الفصحى ، احتلت اللهجات العامية محلها لكى يصبح الأدب الشعبى فارس الحلبة ، ولكى يشارك فى الأعمال الأدبية مثل القصة والشعر والرواية . . وبرغم أن المؤلف يتحمس كثيرا - وبالمنطق الواضح - للأدب الشعبى الا انه يؤكد اتساع اللغة الفصحى وقدرتها على التعبير عن الدقائق الفنية ،

واذا كان الأدب الشعبى يتضمن فروعاً متعددة - كأصـله الفصيح - مثل الشعر بمختلف أشكاله ، والقصة من طويلة وقصيرة والأسطورة والامثال ، فان المؤلف يختار لكتابته مجال المثل الشعبى السائر أو الامثال العامة كما يقول البعض .

ولذلك نراه يحرص على توضيح مفهومه لهذا اللون من الأدب الشعبى ، فيقول ان المثل الشعبى عبارة عن جملة قصيرة تعبر عن حكمة من الحكم استخلصت من تجربته اجتماعية أو اخلاقية أو اقتصادية أو سياسية .

وهذه الجملة القصيرة تستوعب عادة جميع الشروط البلاغية فى الكلام ، حتى ان الكاتب يستطيع أن يشرحها فى مقال أو حتى فى كتاب وهذا دليل على أن المثل الشعبى بمثابة عصارة التفكير أو الصورة التى انطبعت على مرآة عقل صاف اجتمعت فيها جميع ألوان ودقائق المنظر .

....

وننتقل الآن الى بعض النماذج التى تضمنها الكتاب من (محلات شاهد) ، وقد صدر المؤلف

كل (محل شاهد) معروف الشاعر أو (الناظم)
بكلمة قصيرة عنه مستمدة مما جاء على السنة
الرواة إذ أن الشعر الشعبي يرتبط عادة بشعراء
لم تكتب تراجمهم أو يعرف عنهم الشيء الكثير .

ونبدأ جولتنا مع هذه المختارات ، بمحل
شاهد للشاعر « ابن صالح » وهو من شعراء
الساحل ، مجهول العصر ، يميل في شعره إلى
الحكم والمواعظ

الحس يا سر ما يفيد بشي
اسمع كلامي كان كنت لبيب
ما يفيد آخر طب كان الكي
اسأل مجرب قبل كل طبيب

وتنتهي المقطوعة بالأبيات التي تصل بالقارئ
إلى المثل الشعبي الذي اتخذ الشاعر قاعدة
لمقطوعته والذي نتداوله نحن أيضا .

وبودرنه (١) اليوم مارالي (٢)
يحكم في ستين ألف سبيب (٣)

بن صالح جبت الكلام ذكي
كل معنى ليلها الترتيب

« اشطح (٤) للقرود في أيام دولته
وقلو انت خيار كل حبيب »

وأصل المثل هو (اشطح للقرود في دولته ،
وقول له يا نعم الحبيب)

وهذا مثل شعبي آخر دخل في قالب (محل
شاهد) كما نظمه الشاعر أحمد بن موسى الذي
يقال أنه نظم في كل فن فأجاد حتى أن أقرانه

(١) بودرنه : نوع من الخسافس الطمارة التي
لا تعيش إلا في الرائحة النتنة .

(٢) مارالي : أمير لواء (أصلها تركي)

(٣) السبيب : الخيل

من الشعراء في عصره سلموا له بالرائسة
في هذا الفن . . والمثل هو (اذا تحب تعارك
خلي للصلح امكان)

ويقول (محل الشاهد) :

اذا تحب مع العباد تشارك
صف النيه وسبق الامان
بالنيه المليحه العمل يتبارك
والمحسن جازيه بالاحسان

اذا فعلت الخير تهنا افكارك
من كل جبهه خاطرك يطمأن
ما تعملش الشك اقلل دارك
احسن م الى تخون الجيران

ما تشكيشي للعدو بغيارك (٥)
اخف سرك ما تشوف اغبان

يوم الحرب تشوف بطل عبارك (٦)
ما فيش فخره يغلب الجبان

اذا نويت تحب ما شي تعارك
خلي لباب الصلح وجه مكان

ونتذكر مثلا آخر من أمثلتنا العامية المصرية
(الى يشيل قربه مقطوعه . . تخر على رأسه)
حينما نقرأ المثل الشعبي التونسي « الى هازز فوق
ظهرو قـربه » . ونراه في محل شاهد لنفس
الشاعر أحمد بن موسى

ويبدأ بهذه الأبيات :

آش يعنيك من الخلايق كـربه
اذا رقت الليل هومه سهروا
وآش يلزك على رقاد الخربه
حتى تشوف جنون منها ظهروا

(٤) اشطح : أرقص

(٥) غيارك : ما يؤلك ويضايقك

(٦) عبار : الميزان والمقدار

بعد ايديك لاتنوشك ضربه

العبد لا يامن عواقب دهره

.. ..
.. ..
.. ..

وتنتهى المقطوعة بالمثل أو قاعدة محل الشاهد:

والى هازز فوق ظهره

حتى تقطر تقطر على ظهره

ولعل القارىء لا يحتاج لجهد يبذله لكى يعرف

اصل هذا المثل أو محل الشاهد :

يا غافل اشعل الضو

واقرا الوفا فى احساسك

وئ قبل توصل النو

واقرا الفرق فى قياسك

من قبل ما توصل الجو

ابنى على الصبح ساسك

ويا حارث الشوك من تو

تشوف العجب فى دراسك

«ويا حافر حفرة السو

ما تحفر الا قياسك»

... (من حفر حفرة لأخيه .. وقع فيها)

.. وننتقل الى محل شاهد آخر يكاد يقوم

على القولة المعروفة (دوام الحال من المحال) ..

لنجد الشاعر الحاج عثمان العربى يقول فى

مقطوعته :

لا تطمع فى مخلوق يجلب هو لك

بيد الله، الأرزاق والأجال

لا تامن الأيام اذا زهولك

طربهم وزهوهم بطال

ما تطمعش بيهم يدومولك

« دوام الحال يكون م المحال »

واذا كان الادب الشعبى وليد ادب الفصحى،

واذا كانت الامثال الشعبية تتقارب وتتشابه بين

بلد وآخر ، فان هناك من الامثال ما يرجع أصله

الى آيات شعرية انتشرت وذاعت حتى صارت مثلا

فنحن نذكر ذلك البيت المشهور (اذا كان رب

الدار بالدف ضارباً ... الخ)

وما هو ذا مثل شعبى تونسى يقول نفس المعنى

ونكتفى من محل الشاهد بهذين البيتين بما قيمهما

« القاعدة » أو « المثل »

قدام أولادو ينخمر ويقمر

يصيروا هومه فعلهم معدوم

اذا كبير الدار يبدأ يزمر

الأولاد ترقص ما عليهم لوم

أخيراً .. لم يكن مقصدنا أن نعرض للتشابه

بين الامثال الشعبية فى تونس والامثال الشعبية

فى مصر ، وانما أردنا أن نتوقف لحظات أمام هذا

« التشابه » فى عرضنا لكتاب (مختارات من

محلات شاهد) للاستاذ محمد المرزوقى الكاتب

التونسى .

ولكننا فى الوقت ذاته نشعر من خلال هذه

الصفحات بأهمية الدور الملقى على عاتق اللجنة

التي شكلتها الجامعة العربية برئاسة الدكتور

عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبى بجامعة

القاهرة ، ورئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية ،

لكى تقوم هذه اللجنة ، بدراسة وبحث أوجه الشبه

فى الأدب والفن الشعبى فى العالم العربى .

ان هذا الكتاب الذى عرضناه اليوم دليل آخر

على أن الامثال العامية فى العالم العربى كله تعود

فى غالبيتها الى أجدادنا العرب الأولين ، ورثناها

عنهم باللغة الفصحى وتناقلتها الاجيال ، وتدخلت

فيها اللهجات المحلية حتى كادت الصورة الأصلية

تختفى أو تبعد عن الأذهان ، وهذا ما يجعل لاي

جهد يبذل فى سبيل الكشف عن الأصول والجذور

التي ترجع اليها أمثالنا الشعبية فى مختلف أنحاء

الوطن العربى أمراً له أهميته .. وقيمه الكبيرة

المتعددة الجوانب والأبعاد ..

(حمادى الكنيسى)

القصص الشعبي في السودان



تأليف : عز الدين اسماعيل

عرض : حسن توفيق

تحمسا لدراسة الحكايات الشعبية السودانية دراسة علمية أكثر منى فى أى وقت مضى ، فقد أدركت حينذاك الضرورة الملحة لهذه الدراسة .

وقد قسم الدكتور عز الدين اسماعيل دراسته هذه الى خمسة فصول ، حلل فى الفصل الأول منها العناصر الفنية للحكاية الشعبية السودانية ، حيث تحدث عن بساطة القصص الشعبي السودانى ، وان استدرك فى حديثه فيبين أن البساطة تبدو سمة غالبية على كل الفنون الشعبية اذا ما قورنت هذه الفنون بنظائرها من أشكال التعبير الفنى والادبى التى يبدعها الافراد فى شتى أنحاء العالم والتى تبلغ فى تركيبها وتعقيدها حدا بعيدا ، ولكن بساطة القصص الشعبي السودانى تبرز اذا ما قورن هذا القصص بالقصص الشعبي لدى الشعوب الاخرى ، ثم تحدث المؤلف عن بداية القصص الشعبي السودانى وعن خاتمته ، كما استوقفته عدة عناصر ركز عليها بعد أن لغت نظره فيما بين البداية والنهاية ، وهذه العناصر تنضج فى منهج التردد بين الخوف والرجاء والتوقيف الزماني والألفاظ ومبدأ القدرة والعجز واختطاف الزوجة والرويا التى تكشف عن الحل . ثم انتقل الدكتور المؤلف الى الحديث عن العناصر المعنوية التى أفرد لها الفصل الثانى وهو كما يرى غيره من المهتمين بالفولكلور أن القصص الشعبي

« القصص الشعبي فى السودان » ليس الكتاب الاول للدكتور عز الدين اسماعيل ، ولن يكون الكتاب الاخير ، فللمؤلف دراسات وبحوث عديدة أسهمت بحق وبعمق فى تفتح الحركة النقدية والادبية الحديثة ، نتيجة اتكائها على المناهج النقدية المستحدثة التى تتوافق مع الأشكال الجديدة للتعبير الادبى .

و « القصص الشعبي فى السودان » دراسة فى فنية الحكاية السودانية ووظيفتها ، أراد بها المؤلف أن تكون مكملة لدراسته التى أصدرها عام ١٩٦٩ والتى تناولت « الشعر القومى فى السودان » وبهذا يكون الدكتور عز الدين اسماعيل قد قدم لنا حلقتين متلازمتين ومتقاربتين . عن الشعر والحكاية فى الفولكلور السودانى .

يتحدث الناقد والباحث القدير عن الدافع الذى دفعه الى تأليف كتاب « القصص الشعبي فى السودان » فيقول : « حين كنت فى (ملكال) فى مستهل ربيع عام ١٩٦٨ فى زيارة استغرقت أسبوعا طلب الى المسئولون فى نادى الموظفين أن أحاضرهم فى احدى الامسيات فى موضوع تركوا الى اختياره وتحديدده . ولما كنت حينذاك فى شغل بأشكال التعبير الشعبي السودانى فقد اخترت « الحكايات الشعبية السودانية » موضوعا لهذه المحاضرة . ومنذ ذلك اليوم وجدتنى أكثر

السوداني بينه وبين القصص الشعبي العالمي ظواهر معنوية مشتركة ، يحسن به الوقوف عندها لا بهدف المقارنة ، بل بهدف تصوير حقيقة القصص الشعبي السوداني كما هي ماثلة .

أما دراسة المكونات التاريخية لهذا القصص والمؤثرات الخارجية التي أثرت فيه على نحو أو آخر ، فهذه دراسة أخرى ، وعد المؤلف ببحثها في فرصة أخرى . ويرى الباحث من العناصر المعنوية عنصرا هاما يتمثل في ضعف الشخص الذي تتوسم فيه القدرة ، واقتدار الشخص الذي ينطق لسان حاله بالعجز ، وقد مثل الدكتور لهذا العنصر بمثالين أولهما يمثل الوجه الاجتماعي وذلك في نموذج « بنت الخطاب » التي استطاعت بتغلبها على حيل الأمير ذي السلطان ، ثم بايقاعها إياه في مأزق لا يكون خلاصه منه الا على يديها . أما المثال الثاني فهو يمثل الدلالة الكونية لهذه الظاهرة وقد أبرز المؤلف للتدليل على هذه الظاهرة حكاية « شبيخ الاسود » وهي إحدى الحكايات الشعبية السودانية ، ثم تحدث عن ظاهرة الاهتمام بأصغر الأبناء ، ولاحظ أن الأغلب في الحكايات أن يكون عدد الأبناء ثلاثة تتدرج أعمارهم من الأصغر الى الأوسط الى الأكبر . ثم أوضح في العنصر الثالث أن الشرير يلقي جزاءه ، ذلك لأن القصص الشعبي بصفة عامة يستهدف تحقيق الخير وسحق الشر . ومن ثم كان الشرير في هذه القصص شخصا بغضاً لا بد أن يلقي جزاءه العدل في النهاية مهما طال الزمن . كما أن من الظواهر المعنوية التي اهتمت الحكاية السودانية بأبرازها وتصويرها ظاهرة الغيرة بوجهها السلبي أي عندما تنقلب الى نوع من الحسد يدفع صاحبه الى تدبير المكيدة حتى يزول عنهم ما هم فيه من نعمة ، وإلى جانب هذه العناصر المعنوية فإن المؤلف يتحدث عن عنصرين آخرين أولهما المطالب التعجيزية وثانيهما التداخل بين عوالم الأحياء ثم ينتقل الى الحديث عن عالم السحر والحلم والرمز . وفي الفصل الثالث الذي يعد من أهم فصول هذه الدراسة يدرس المؤلف معمارية الحكاية السودانية حيث يكشف عن العلاقات القائمة بين المفردات في كل

معمار منها والاساس الذي يحكم نظامها ، كما يأخذ في الاعتبار كيفية التعرف على وظيفة كل وحدة من هذه المفردات في سياق واقعها الراهن ، وردها الى أصولها القديمة في التاريخ الاجتماعي . بينما يدرس في الفصل الرابع الأسس النظرية لوظيفة القصص الشعبي ، وهو يرى أن الانسان يجد متنفسا له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية في هذه القصص ، وبهذا تكون وظيفته وظيفة نفسية في المحل الاول حيث تتوارى الاهداف البعيدة المكبوتة في اللا شعور خلف الحكاية ، فتبرز تلك المشاعر الدفينة التي عمل التطور الحضاري على تحريمها ومنع الفرد من مزاولتها . ويتناول الدكتور عز الدين اسماعيل في الفصل الاخير من دراسته وظيفة الحكاية السودانية في ضوء الأفكار النظرية التي عرضها في الفصل الرابع ، وقد حلل هذه الوظيفة من زاويتين محددتين : الاولى زاوية ارتباط هذه الحكايات بمجموعة من التصورات والمعتقدات المتوارثة ، والثانية زاوية ارتباط هذه الحكايات بالنظام الاجتماعي ، مع تسليمه في كلا الحالتين بأن العامل النفسي له تأثيره الذي لا ينكر ، على الأقل فيما يتعلق بوظيفة الاقناع والتسلية التي تؤديها هذه الحكايات جميعا ، كما أنه راعى أن الحكاية الواحدة قد تؤدي هذه الوظائف الثلاث مجتمعة .

حسن توفيق



عالم الفنون الشعبية



دراسات الفولكلور فى روسيا

ترجمة: عدلى إبراهيم

مترجم عن كتاب

(*) Folklore Research around the World,
1963

والعمال • وكان لبعض القياصرة رواة للقصص
الشعبى يقصونها عليهم قبل النوم • يضاف الى
هذا أن الاغنياء الذين كانوا يعانون من الأرق
استعانوا بأشخاص وظيفتهم دغدغة باطن أقدامهم
وهم يقصون عليهم القصص الشعبية •

ولقد كان الفولكلور أكثر شيوعا بين طبقات

فى هذه الدراسة ينصب الاهتمام بدراسات
الفولكلور فى روسيا السوفيتية أكثر من الاهتمام
بدراسة الفولكلور فى روسيا القيصرية مع
التسليم بامتداد جذور بعض الاتجاهات الخاضرة
الى الماضى ، وسوف نعرض لبعض الحائق المتعلقة
بدراسة الفولكلور فى فترة ما قبل الثورة أى
(قبل ١٩١٧) •

(*) هذا الكتاب صادر عن جامعة انديانا الولايات
المتحدة الامريكية سنة ١٩٦٣ . ويحوى مجموعة من المقالات
عن حركة الفولكلور فى العالم •

كان الفولكلور دائما على درجة عالية من الشيوع
والانتشار بين الطبقات المختلفة من سكان روسيا
فى عهد القياصرة سواء طبقات النبلاء أو الفلاحين

فنية ، ومن هؤلاء زوكوفيسكى وبوشكين وجوجل .

ويجدر بنا أن نذكر الباحثين في الفولكلور والميثولوجيا : كيرفسكى وقام بجمع الأغاني الشعبية وقد نشر معظمها بعد جمعها بحوالى ثلاثين عاما على فترات متقطعة كما اهتم بالأغاني العالم اللغوى بوسلاف الذى لقب « **بالباحث الفولكلورى الأول فى روسيا** » .

ونشر أفانسييف - الذى كان محاميا بالتعليم مجموعة من القصص الشعبية تضم قصصا قام بجمعها آخرون ، ويعتبر هذا العمل من أهم وأكبر ما جمع من القصص الشعبية الروسية وهى لا تقل أهمية عن مجموعة الأخوين جرم فى ألمانيا .

فى عام ١٨٦٠ بدأت حركة مفاجئة من الاهتمام بالفولكلور الروسى . وكان السبب فى ذلك اكتشاف تراث حى من الأغاني الملحمية فى إقليم أولتنز فى كاريليا . وحتى ذلك الوقت كان الاعتقاد أن هذا النوع من الفولكلور لا يوجد كنموذج حى فى روسيا ، وقد اكتشفه ريبنكوف الذى كان موظفا مدنيا فى روسيا وأرسل للخدمة فى مقاطعة أولينتز وقام بجمعها من المغنين الشعبيين وجمع ونشر حوالى ٢٢٤ نصا . وقد قوبل عمل ريبنكوف بشئ من الحذر وسوء الظن بما قوبل به عمل ماك بيرسون فى إنجلترا .

وبعد عشر سنوات من عمل ريبنكوف قام جلفردنج برحلة الى الشمال ذهب فيها الى أبعد مما ذهب سلفه . ونجح فى العثور على مادة جديدة فى مقاطعة كاريليا وجمع فيها ٣١٨ نصا . كان مقام به ريبنكوف وجلفردنج دافعا الى البحث عن الأغاني الملحمية فى شمال روسيا استمر حتى الوقت الحاضر ، وكانت النتيجة مشجعة ومطمئنة الى حد كبير . ونتج عن استمرار البحث أن الأغاني الملحمية وجدت ومازالت تعيش لا فى إقليم كاريليا وأولتنز فحسب ولكن على شواطئ البحر

الشعب من الفلاحين والعمال الذين كانوا أكثر الطبقات استخداما لمادة الفولكلور . ويتمتع عظام الرواة من المغنين الشعبيين ورواة الحكايات بسمعة طيبة واستحسان كبير وبخاصة فى القرى . ويقوم صيادو السمك وقاطعو الأخشاب والصيادون فى شمال روسيا بدعوة رواة القصص الماهرين لكي يخففوا عنهم ما يلاقون من عناء فى ساعات العمل الطويلة وللترفيه عنهم فى أوقات الفراغ .

بالرغم من تمتع الفولكلور بالمحبة والتقدير عامة فإنه ظل مدة طويلة دون تدوين ويرجع هذا الى أن الكتابة كانت وقفا على رجال الدين وكانوا يرون أن الشعر الشعبى شئ غير نظيف وينطوى على فلسفة أو معتقدات ليست سليمة ، ولذلك فليس من الغرابة أن يكون أول من يقوم بتدوين الفولكلور الروسى أجنبى وخاصة من الانجليز أمثال : صامويل كولنز وريتشارد جيمس . وكان جيمس عضوا فى الهيئة الدبلوماسية البريطانية فى موسكو ودون الكثير من الأغاني الشعبية التاريخية فى الفترة ١٦١٩ - ١٦٢٠ م وكان كولنز الطبيب الخاص للقيصر ، وفى عام ١٦٦٠م دون الكثير من الحكايات الروسية الشعبية .

وفى نهاية القرن السابع عشر وفى القرن الثامن عشر دونت بعض مواد الفولكلور بطريقة عابرة ونتيجة لحب الاستطلاع ومن هذه المجموعة بعض الأغاني الشعبية ذات الأهمية . وقام بجمعها القوزاقى كيرزا دانيلوف من إقليم أورال . وهذه المجموعة من الأغاني الشعبية عبارة عن ٧٠ أغنية جمعت من صاحب طاحونة يدعى ديمدوف ويبدو من النص أن جامع هذه الأغاني قام بتغيير وإعادة صياغة بعض نصوصها .

ويرتبط الاهتمام الحقيقى بجمع ونشر الفولكلور الروسى فى خلال السنوات الأولى من القرن ١٩ بحركة الرومانتيكية ونشاط الفولكلوريين الألمان أمثال الأخوين جرم وقد استخدم كثير من الكتاب الروس المشهورين المادة الفولكلورية لأغراض

هامة من الفولكلور رتبت على نفس المنهج - أى حسب الرواة *

وهناك من بين دراسى الفولكلور فى بداية هذا القرن من يستحق عناية خاصة : فسيلوسكى المتخصص فى المجال الثقافى والادبى والعلاقة بين السلاف والبيزنطى وغرب أوربا خلال العصور الوسطى . ويعطى انتاجه الغزير فكرة عن قدرته فى الفهم والدراسة والتحليل وكذلك التعميم .

وثانى هؤلاء ميلر . وكان ميدان تخصصه دراسة الملاحم الروسية وكان هدفه الربط بين الشعر الروسى والتاريخ الروسى . وحاول تفسير وشرح شخصيات أبطال الملاحم واحداثها فى ضوء التاريخ الروسى . وتحت تأثير دراسات ميلر فان المدرسة الروسية التاريخية فى الفولكلور اعتبرت « نهاية القول فى البحث والدراسة » وذلك قبل ثورة اكتوبر سنة ١٩١٧ مباشرة . وبعد الثورة الروسية استمرت دراسات الفولكلور فى روح واتجاه المدرسة التاريخية .

وفى بداية القرن العشرين ظهرت المدرسة الشكلية فى الأدب ، والفولكلور ، وقام بدراسات تحت شعار الشكلية كل من :

سكافيتوف ، بروب ، نيكوفوروف ، زمركسى وآخرين . وكانت هذه الدراسات اضافة قيمة لميدان الدراسات الفولكلورية .

واهتم سكافيتوف فى كتابه تحت عنوان « الملاحم من حيث أصولها وشاعريتها » بدراسة المعتقد أو الفكر أكثر من اهتمامه بالتركيب وقد وفق فى شرح بعض المشاكل المتعلقة مثل الصفات أو السمات السلبية مع شخصية الامير فلاديمير معتمدا فى ذلك على دراسة تركيب الملاحم .

وحاول بروب فى دراسته تحت عنوان « الشكل الخارجى للحكاية الشعبية » . تحليل الحكايات على أساس من الوظيفة الدرامية لشخصيات هذه

الابيض (١) أيضا والأنهار الشمالية مثل : بينجا ، فبرين ، بتشورا وشمال سيبيريا . ولا يمكن القول أن أيا من هذه المناطق تنافس فى غناها المادة التى جمعت من كاريليا وأولينتز .

وأعقب هذه المجموعة الكبيرة من الملاحم التى جمعت حركة نشر بواسطة تكسنوفاوف وهيلر ، ماركوف وجرجوروف ، اونسيكوف وآخرين . وقد تم النشر فى نهاية القرن ١٩ واولئل القرن العشرين .

وقد جمعت ونشرت انواع أخرى من الفولكلور فى نفس الفترة منها : القصص الشعبية وجمعت بواسطة : اونسيكف ، زلفين سكولوف ، وقام بجمع الاغانى ونشرها : سوبولفسكى ، سيجن ، والتعديد أو البكائيات جمعها ونشرها بارسوف . وجمع الامثلة العامة دال ، والفوازير بواسطة سادنسكوف .

وفى عملية جمع ونشر الفولكلور كان هناك جانب خاص حظى بنصيب كبير من الاهتمام وهو شخصية المغنى أو راوى القصص الشعبية . وفى الدراسات الروسية كانت درجة الاهتمام بشخصية الراوى والمغنى الشعبى أعلى منها فى أى بلد آخر كما كانت العلاقة بين شخصية الراوى وما يرويه والمغنى وما يغنيه مثار اهتمام زائد ، أو بمعنى أدق ازداد الاهتمام بعملية الخلق أو الابداع لدى الراوى . ومنذ بداية أعمال ريبنكوف وجلفردنج نشرت معلومات تتصل بحياة الرواة وطريقة أدائهم واخراجهم أو عرضهم لغنونهم . ورتبت المادة الفولكلورية تبعا للرواة لا تبعا للموضوع ، وهذا يؤكد مدى الربط بين الراوى ومادته وأهمية شخصية الراوى . وهذا المبدأ عمل به أولا جلفردنج عندما نشر الملاحم سنة ١٨٣٣ ومنذ هذا التاريخ جمعت مجموعة

(١) أحد البحار الروسية .

القصص . وكانت النتيجة التي وصل إليها هي أن القصص الخرافية تعتمد على أساس واحد متشابه .

وقام نيكوفورف بدراسة مجموعات كاملة من الحكايات الشعبية من خلال شخصيات القصص . وهذه المجموعة جمعت من اقليم واحد وقدم زرمينسكى دراسة طيبة عن الشعر والايقاع الموسيقى في مجال الفولكلور .

وعموما فان المذهب الشكلي عاش فترة قصيرة في حياة روسيا الادبية . وفي العقد الثالث من القرن العشرين تعرضت المدرسة الشكلية لهجوم شديد من جانب الدوائر الرسمية الروسية ووصفت بأنها « أكاديمية ضيقة وغير عملية » .

وظهر أيضا نقد موجه الى المدرسة الفنلندية التي استخدمت المنهج التاريخي - الجغرافي الذي وضع لتحديد أصل وانتشار القصص الشعبية . ومن أشهر رواد هذه المدرسة اندريف . الذي قام بنشر دراسات مونوجرافية وأعد نسخة روسية من مصنف أدنى - تومسون . وعقب الهجوم الرسمي انتهت هذه المدرسة كما انتهت من قبلها المدرسة الشكلية .

وفي بداية عام ١٩٣٠ حدث اتجاه نحو تركيز الدراسات الفولكلورية في مجال المشكلات الاجتماعية والمذهبية . وقد اتبع بعض الدارسين هذا الاتجاه من قبل . وسلك دارسو الفولكلور الروسى مسلك الدارسين الأوائل وهو الاعتماد على جمع مادة غنية من الميدان . وتوجهت بعثات الى الشمال ، والشمال الشرقى ، وهي مناطق معروفة بغناها بالملاحم والقصص الشعبية وأنواع أخرى من الفولكلور . وأطلق على البعثة الأولى « في أثر رينكوف وجلفردنيج » . ونظمت تحت سلطة الاكاديمية القومية للفنون الجميلة في موسكو وذلك ١٩٢٦ - ١٩٢٨ . توجهت البعثة الى اقليم أوليننتز تحت اشراف الاخوين سولكولوف واستمرت في عملها الى أن توقفت اثناء الحرب

العالمية الثانية وجمعت مادة فولكلورية من كارليا ومنطقة اقليم البحر الأبيض ومنطقة البحار الشمالية وسيبيريا . في هذا العمل الميداني قام الباحثون بزيارة المناطق التي جمعت منها مادة من قبل ومثال ذلك جمع نفس الأغاني والقصص الشعبية من نفس المغنى أو الراوى .

وهذه الدراسات مكنت الدارسين من معرفة طبيعة التغيرات التي تحدث في الفولكلور . كما أضاف عمل البعثة قصصا شعبية جديدة وملاحم وأغان شعبية إلى حصيلة ما جمع من قبل . وقام بنشر جانب من هذه الدراسات ازادوفسكى ، استاكسفا ، سوكولوف ، ناسيف ، لييك وآخرون بيد أن الكثير من المادة التي جمعت لاتزال في مسوداتها الأصلية .

اهتم الباحثون في ميدان الفولكلور - كاسلافهم - بشخصية المغنى والراوى ونتج عن هذا دراسات متخصصة عن شخصية الرواة . ومن أبرز هذه الدراسات: تلك التي قام بها سوكولوف وزادوفسكى وهذه الدراسات التي سبقت الثورة الروسية ، حيث أنها تدرس بالاحص العلاقة بين شخصية الراوى وإنتاجه ومذهب الجماعة . ونتج عن هذا الاتجاه في الدراسات في روسيا نوع جديد في مجال الجمع والبحث الفولكلورى : وهو جمع مادة متنوعة أو في موضوع واحد من راو واحد يكون من أحذق الرواة أو أحسن المغنين .

ومثال لما سبق نذكر مجموعة القصص الشعبية التي جمعت من الراوى فنكوروفا من سيبيريا ، ومن الراوى باديسكوفا من مقاطعة فورنرش ، وكذلك من الراوى كورجوف من منطقة البحر الأبيض ، ومن الراوى كويجوف من نفس المنطقة .

منذ عام ١٩٢٠ ظهر اتجاه جديد في دراسات الفولكلور في روسيا وهو الاهتمام بالوظيفة أو الاستخدام الاجتماعى للفولكلور . وليس بمشكلة الأصل والانتشار . وكذلك ظهر اهتمام

والمهرج ، الغبي ، القاسى ، وفى بعض القصص الشعبية نجد أن القيصر قد قدم للمحاكمة وحكم عليه بالإعدام . وأيضا فإن شخصية الأمير فلاديمير أصبحت سلبية بدرجة عالية فى بعض الملاحم الغنائية .

وظهر فى روسيا السوفيتية اتجاه نحو جمع ودراسة مادة جديدة من الفولكلور الروسى مثل قصص شعبية جديدة وملاحم جديدة وبكائيات جديدة . وهذه الانواع من الفولكلور تقوم على أساس التقليد للمادة الاصلية من حيث استخدام (الموتيفات) الوحدات أو العناصر والسمات الشعرية فى أسلوب جديد يستخدم الواقع العصرى كموضوع أساسى .

وفى غالب الاحيان نجد أن القادة السياسيين والعسكريين أصبحوا أبطالاً فى القصص الشعبية أو الملاحم . وعلى ذلك فإن قصة « أئمن شىء » التى تصف ثلاثة من المزارعين فى المزارع الجماعية يبحثون عن الحقيقة وقد انتهوا الى أن الحقيقة الوحيدة هى « أحسن وأئمن شىء على الارض وهو كلمة الرفيق ستالين » . وفى قصة (البطل والعمقر) هنا تشابه أو وصف لحروب لينين لثورية : فبطلها شاب كرس حياته لتحرير بطل ملحمى كان أسيرا لدى الصقر ذى الرأسين . وتقوم مارفا كرجكوف - وهى واحدة من أحسن رواة القصص الشعبية فى اقليم البحر الابيض بتأليف الكثير من الشعر عن الزعيم لينين وقد وضعت قصة بعنوان « حدوته عن لينين » تتحدث فيها عن مراحل حياة لينين باستخدام أجزاء من ملاحم قديمة وأغان تاريخية وبكائيات وتعتبر مرثية كرجكوف للينين من الأشياء الصادقة والشائعة الى درجة كبيرة .

● ومنذ ١٩٢٠ ظهر الاهتمام بتسجيل وجمع سير الأفراد وقد تم هذا بشكل منظم ، ويتناول حياة الأفراد العاديين والأحداث التى عاصروها والأفراد الممتازين الذين قابلوهم . ومن موضوعات هذه السير الشخصية أيضا العلاقات

بالموضوعات التى كانت مهمة قبل الثورة الروسية ومثال ذلك القصص المخزية والنوادر حول القسس والنبلاء وفولكلور العمال ، والتقاليد الشعبية حول الثورة . وقد قام بجمع ونشر مجموعة من القصص حول حياة القسس والنبلاء كل من : سوكولوف ، نسنوفسكا . وهذه القصص طبعت فى طبعات شعبية ووزعت على مستوى واسع وكان الهدف من هذا تقوية الشعور المضاد للدين والنبلاء .

وفى نفس الفترة نشرت مجموعة من التقاليد الفولكلورية حول الانتفاضات الثورية وبخاصة التى قادها كل من رازن ، بوجاسف وقام بنشرها لوزانوف ، بليتنوفا .

وأيام القيصرية - أى قبل الثورة الروسية - لم يكن هناك اهتمام بالآغانى الشعبية العسكرية الا بنوع واحد منها وهو آغانى الرحيل للتجنيد . ويلقى موضوع الآغانى الشعبية العسكرية الآن الاهتمام الكافى من الدارسين الروس . ويقوم بهذه الدراسة افنستوف .

وظهر اهتمام متزايد بجمع آغانى العمل التى تصور شدة العمل وقسوته داخل المصانع والمناجم وقد شارك العمال فى جمع هذه الآغانى . الى جانب جهود الدارسين فى الموضوع نفسه .

وقد لاقت أنواع أخرى من الفولكلور اهتماما متزايدا حتى بعد الثورة الروسية ، مثال ذلك جمع ودراسة مزيد من القصص الخرافية والملاحم والآغانى التاريخية . وحاول الباحثون السوفييت اللقاء الضوء على موضوع التغيير فى مادة الفولكلور بمقارنة فترة الثورة والمرحلة السابقة عليها ، واطهار نوع التغير فى القصص الخرافية وأشاروا الى أن أحداثها قد تحولت من مجرد خيال الى واقع أو أميل الى الواقعية وادخلت فى القصص تفاصيل من الحياة الواقعية . وهناك ما يثير الانتباه مثل ذلك الاتجاه الشديد المضاد للقيصر والمعبر عن اظهار القيصر فى صورة الجبان ،

الى قلوب الجماهير فانه يتميز بقيمة دعائية خاصة وقد استخدم للوصول الى هذا الهدف .

وهذه الحقيقة قد اهتم بها دارسو الفولكلور السوفييت .

ولم يحدث في تاريخ روسيا ان كان الشعر الشفاهي أو الشعبي خادما للأهداف الاجتماعية بقوة وتوسع كما أصبح في تاريخ روسيا السوفيتية . وحاول الدارسون الروس كشف النقاب عن أهمية الفولكلور في الدعاية وبذلك أصبح الفولكلور يمثل جانبا من الأعمال العلمية في مجال الحياة الاجتماعية .

● واعتم دارسو الفولكلور الروس بالمضمون الاجتماعي والسياسي لموضوع الفولكلور . ولفترة من الوقت لم يسيروا على المذهب الماركسي - اللينيني ، وذلك لاشتغالهم فترة طويلة بدراسة الأساطير القديمة التي نمت وامتدت جذورها في مجتمع بورجوازي ومرتبطة بشكل دقيق بأفكار ومعتقدات كانت سائدة في المجتمع الاوربي والروسي قبل سنوات الثورة وبظهور الاتجاه الاجتماعي والسياسي في فهم مادة الفولكلور ظهر الاهتمام لتفسير وفهم دور الفلاحين والعمال في عملية خلق وإبداع مادة الفولكلور .

● ويعتقد سوكولوف وغيره من رواد حركة الفولكلور الروسية الذين ساروا على طريقة أن الملاحم وجدت أولا عند الطبقة العليا من المجتمع وبالأخص عند طبقة المغنين الخاصين بالأمراء . واعتقدوا أن الملاحم قد نقلت - بعد ذلك - عن طريق الجماعة التي تسمى : سكوموركس . وهم فئة من المغنين المحترفين لتسلية الطبقة الدنيا من الناس - وتم نقل الملاحم الى الطبقة الدنيا بواسطة هذه الجماعة خلال القرن ١٦ والقرن السابع عشر .

● وفي نوفمبر ١٩٣٦ وبناء على أمر من لجنة حكومية منع عرض مسرحية « أبطال الملاحم »

الزوجية وما تعانیه الزوجات من أزواج سكارى غير مخلصين ، وما يتعلق بأحداث الثورة والحرب الأهلية واعادة تنظيم اقتصاد الحرب المتمزق وتجميع الزراعة أو المزارع الجماعية وظروف الحياة في الجيش الأحمر . وكان من أبرز خصائص الموضوعات المتناقض الواضح بين العهد القديم والعهد الجديد ، وبعض هذه الروايات تمتاز بالتأثير والاخلاص في التعبير وتعطي وثائق شيقة عن الفترة الحاضرة .

● ومنذ ١٩٤٢ نجد أن ما يسمى « حرب أرض الآباء العظيمة » أصبح من الموضوعات الرئيسية في جمع الفولكلور ودراسته . وقد تساءل دارسو الفولكلور أمثال سوكولوف عن قيمة ضم أو اعتبار هذا النوع من السير أو الروايات الشخصية كجزء من الفولكلور . حيث أنها تروى في وقت « ٠٠٠ » من غير قيمة فنية في تقديمها ، وبعض الحكايات في شكل المفرد المتكلم ، وعرض للحقيقة المجردة ، والكثير منها لم ينتقل من شخص الى آخر ولم يتحقق للكثير منها الشكل الواحد .

وقد عدت من الفولكلور على أساس - كما يقول ازاودوفيسكي « نوع من الظواهر التي تنتمي الى حقائق الإبداع الشفاهي » .

وحاول دارسو الفولكلور الروسي توسيع أساس التقليد الشفاهي ، وعليه فقد اتسعت دائرة تعريف الفولكلور وحاول الدارسون مناقضة نظرية انحلال واختفاء الفولكلور ، وكذلك الإبداع الشفاهي . وعلى العكس - من جهة أخرى - قرروا أن « في طبيعة الحقيقة الاشتراكية تجعل الفولكلور يتخذ أشكالا وأنواعا جديدة في الشكل والمضمون » .

● والفولكلور كأي نوع من الدراسات في الاتحاد السوفيتي قد اتخذ كوسيلة لفهم الاشتراكية والشيوعية . وبما أن الفولكلور قريب

الكتاب الذى وضعه يوجانتريف ليدرس فى المعاهد العليا والذى يعرض فيه التطور الفولكلور الروسى من جذور قومية أصلية دون أدنى ارتباط بالغرب .

● أصبح الفولكلور من أشهر الموضوعات فى الاتحاد السوفيتى ، فمنذ عام ١٩٣٤ - ١٩٣٥ أصبحت المادة الفولكلورية تنشر فى الصحف المحلية والمجلات . وكانت ترسل الى الصحف والمجلات بواسطة المدرسين وعمال الماكينات والمحاريث وأعضاء المزارع الجماعية .

وقد اعتبرت هذه المادة المنشورة فى الصحافة الإقليمية كموضوع مهم من المواد المنشورة وبذلك تأسست نوادى فولكلورية فى المزارع الجماعية والمصانع . وأصبح الفولكلور يدرس أيضا كموضوع خاص فى الجامعات والمعاهد العليا .

ويتمتع المغنون المعروفون ورواة الحكايات باهتمام زائد وعناية خاصة . وأصبح من الشائع الاحتفاء بهم فى بلادهم وأحيانا يدعون كضيوف فى العواصم والمراكز الإقليمية والمناسبات الرياضية والمؤتمرات العلمية ومؤتمرات الكتاب . وبعضهم قد منح أوسمة . وقد منحت الحكومة منحا مالية لرواة الحكايات وأهم المغنيين الشعبيين .

● هناك مئات من الدارسين للفولكلور فى الاتحاد السوفيتى ومن أهم هؤلاء : استاكسوف ، بروب ، ازادوفسكى الذى توفى عام ١٩٥٤ ، سيسروف الذى توفى عام ١٩٥٧ ويعتبر كتاب : « الملاحم فى شمال روسيا » قمة ماوصلت اليه دراسات الفولكلور فى الاتحاد السوفيتى وقام بهذه الدراسة استاكسوف وقد اتبع فى دراسته هذه منهجا أو طريقة تختلف عن طريقة ميلر وغيره من رواد حركة الفولكلور قبل الثورة . وحاول استاكسوف أن يدرس الملاحم على أنها مادة حية متغيرة على عكس ما ذهب إليه غيره من اعتبارها شيئا قديما متحجرا . وقد قام بدراسة تحليلية

التي وضعها ديميجان بدنيج واستبعدت من برنامج المسرح فى موسكو وذلك لأنها ترسم أبطال الملاحم على أنهم ينتمون الى طبقة النبلاء فضلا عن أنه عالجها معالجة تقليدية . وهذا الاتجاه أصبح مرفوضا فى فترة ما بعد الثورة .

وفي نفس الوقت حدثت مناقشة فولكلورية حول موضوع وصفات وأصل الملاحم وكيف بدأت ، ونتج عن هذه المناقشة تغيير أساسى فى فهم الملاحم . وأصبح الدارسون ينكرون « الأصل أو المصدر الارستقراطى » للملاحم وأصرروا على أنها من خلق وإبداع الشعب . ومنذ عام ١٩٤٥ حدث تغيير فى رأى الدارسين السوفيتى تجاه موضوع الادب وأثر هذا التغيير على دراسات الفولكلور . ومنذ ذلك التاريخ بدأ اهتمام متزايد قادة زاردانوف هذا الاهتمام موجه ضد أى عامل أوروبى فى الادب أو الدراسات الادبية الروسية . ومن دارسى الادب قد اتهم كلا من بروب وازادوفسكى بأنهما من المهتمين بالصفة العالمية فى الفولكلور وأيضا استخدامهما المنهج المقارن .

واعتبر كتاب بروب وعنوانه « الجذور التاريخية للقصص السحرية » . الذى تضمن مقتطفات من أعمال أساتذة عالميين أمثال فريزر ، بواز ، كروبر وغيرهم على أنه عمل ضخم يقارن بضخامة دليل تليفون لندن أو برلين .

● وهذا التغيير فى الاتجاه الذى اتبع قد أثر فى الدراسات الفولكلورية بعد عام ١٩٤٨ الى وفاة سالتين . وفى هذه الفترة امتنع الدارسون عن الإشارة الى أى بحث أو اسم فى الدراسات الاوربية .

وهناك اختلاف واضح بين كتاب سوكولوف المعروف جيدا (٢) « الفولكلور الروسى » وبين

(٢) كتاب سوكولوف عن الفولكلور الروسى وضع قبل الاتجاه الجديد وهو التحيز القومى دون الاستفادة بدراسات الغرب وتراثه .

لمجموعة الملاحم التي جمعت في المائة وخمسين عاما الماضية . وعلى هذا الاساس قام الباحث بوضع مجموعة من القوانين الخاصة بعملية الابداع الشفاهي للملاحم ، وكذلك علاقة الملاحم بالبيئة وأثر الادب المثقف عليها .

● وتحول « بروب » - بعد أن رفض مذهب المدرسة الشكلية - الى اعتناق المذهب أو المدرسة الاجتماعية . وفي هذا الاتجاه قام بروب بدراسة للقصص الخرافية من حيث جذورها التاريخية (٢) ومحاولا معالجتها كموضوع موحد وراجعها في أصلها وهو طقوس الانتماء ، أو الدخول التي كانت تمارس في المجتمعات البدائية . وحاول أيضا بروب ، في دراسته العميقة للملاحم البطولية الروسية أن يتبع سلفه بلنسكي من حيث وضع وتكوين المحور الاساسي والفكرة الاولى لكل ملحمة ، وانتهى الى أن فكرة الملحمة تعبر نموذجي يتوافق مع العصر الذي توجد فيه .

● وبدأ ازادفسكي دراسته بالقصص الشعبية والبكائيات مع توجيه عناية خاصة بدور الراوي . وتحول بعد ذلك الى الاهتمام بتاريخ الفولكلور الروسي والمشاكل المتعلقة بالفولكلور وعلاقته بالادب المثقف وحاول سيسروف دراسة نظرية الفولكلور وكذلك الشعر الطقوسي .

وبجانب هؤلاء الذين ذكروا هناك الكثير من الباحثين المعاصرين يساهمون في دراسات الفولكلور . ولا ننسى الذين توفوا من فترة قصيرة :

● وقد قام كل من : سكريل (توفي ١٩٥٧)، ادريانوفا - برتلك بدراسة الادب الروسي القديم . وكان مجال الاهتمام هو دراسة العلاقة بين أسلوب الادب الشعبي والادب المثقف .

(٢) وذلك في كتابه « الاصول التاريخية لحكايات الشعر » .

واهتم بوجاتريف بدراسة نظرية الفولكلور وكذلك المسرح العامي أو الدارج ، والملاحم السلافية ، وقام بزائف بدراسة جميع مظاهر الفولكلور الكاريبي (اقليم كاريلا) .

ودرس لكساسف أصل وتطور الملاحم والاغاني التاريخية ، والجوانب الأخرى من الملاحم قام بدراستها لييك ، انجينيف ، يكسف ، وأخيرا ستكمار . وقام بدراسة الاغاني التاريخية : سكولوفا وبوتيلوف .

وقام بدراسة القصص الشعبية كاراناكسوف ونيكيف وبورنسيغا وميلتنسكي ولغن .

ودرس الاغاني الشعبية كل من : اكيوفا وكليا كوكا وسيد لنيكوف

وقام سيرجيف بدراسة اغاني العبال واهتم نوفيكوفا بدراسة اغاني الثورة . أما المسرح الدارج فدرسه ، فسلكي وكريجانسكا واكيوفا . أما الانواع الأخرى من الفولكلور مثل الفوازير والامثال فقد كانت مركز اهتمام : ريبنكوفا وسنكوفك وأنكن .

● ويمكن أن تطول القائمة اذا ما أضفنا أسماء الباحثين الناشئين .

وقد جمع ودرس ونشر الكثير من فولكلور القوميات الموجودة في الاتحاد السوفيتي ، وسارت هذه الدراسات على نمط دراسات الفولكلور الروسي .

وفي الوقت الحاضر أعطى اهتمام خاص للملاحم التي ترتبط ارتباطا وثيقا بعملية التاريخ البشري والمتصلة بتجربة الامم . وقام بدراسة فولكلور القوميات دارسون أو باحثون ينتمون الى نفس هذه القوميات وهذا لا يمنع من قيام بعض الباحثين الروس بدراسة فولكلور القوميات .